Bohdan
Dziemidok

Główne kontrowersje estetyki współczesnej

WARSZAWA 2002

WYDAWNICTWO
NAUKOWE
PWN

7.01 : 111.852 J 19
estetyka

Projekt okładki i stron tytułowych
EDWIN RADZIKOWSKI-KOKOSIŃSKI

Ilustracja na okładce
Pablo Picasso *Panny z Awinionu*, 1907
Fot. Archiwum PWN

Redaktor
MONIKA BIELSKA-ŁACH

Redaktor techniczny
TERESA SKRZYPKOWSKA

Książka wydana dzięki dotacji
Komitetu Badań Naukowych
oraz
pomocy finansowej
Uniwersytetu Gdańskiego

20572

Copyright © by
Wydawnictwo Naukowe PWN SA
Warszawa 2002

ISBN 83-01-13904-8

Wydawnictwo Naukowe PWN SA
00-251 Warszawa, ul. Miodowa 10
tel.: (0-prefiks-22) 695-43-21
faks: (0-prefiks-22) 826-71-63
e-mail: pwn@pwn.com.pl; http://www.pwn.pl

Wydawnictwo Naukowe PWN SA
Wydanie I
Arkuszy drukarskich 20,75
Skład Millroy
Druk ukończono we wrześniu 2002 r.
Druk i oprawa Pabianickie Zakłady Graficzne SA

SPIS TREŚCI

WSTĘP 7

CZĘŚĆ I
W KRĘGU ROZWAŻAŃ METAESTETYCZNYCH

Rozdział 1
PRZEDMIOT, TRUDNOŚCI I PERSPEKTYWY ESTETYKI WSPÓŁCZESNEJ 16

Rozdział 2
SPÓR O NORMATYWNE PODSTAWY ESTETYKI 26

CZĘŚĆ II
DYSKUSJE WOKÓŁ ISTOTY SZTUKI

Rozdział 3
EMOCJONALISTYCZNE TEORIE SZTUKI 36

Rozdział 4
FORMALIZM ARTYSTYCZNY. OSIĄGNIĘCIA I SŁABOŚCI FORMALIZMU ARTYSTYCZNEGO 54

Rozdział 5
PERCEPTUALIZM ESTETYCZNY. EMPIRYSTYCZNY NURT W AMERYKAŃSKIEJ ANALITYCZNEJ FILOZOFII SZTUKI 75

Rozdział 6
ANTYESENCJALIZM. CZY MOŻLIWA I POTRZEBNA JEST FILOZOFICZNA TEORIA SZTUKI? 107

Rozdział 7
INSTYTUCJONALNA TEORIA SZTUKI 129

Rozdział 8
SPÓR O ESTETYCZNĄ NATURĘ SZTUKI 148

CZĘŚĆ III
SPÓR O KATEGORIE ESTETYKI
ORAZ NATURĘ ZJAWISK ESTETYCZNYCH I ARTYSTYCZNYCH

Rozdział 9
KATHARSIS JAKO KATEGORIA ESTETYCZNA 180

Rozdział 10
SPÓR O POSTAWĘ ESTETYCZNĄ. CZY POSTAWA ESTETYCZNA JEST WARUNKIEM PRZEŻYCIA ESTETYCZNEGO? 236

Rozdział 11
O WARTOŚCIOWANIU I PRZEŻYWANIU DZIEŁA SZTUKI. CZY PRZEŻYCIE ESTETYCZNE JEST KONIECZNYM WARUNKIEM WARTOŚCIOWANIA ESTETYCZNEGO? 261

Rozdział 12
O POTRZEBIE ODRÓŻNIANIA ARTYSTYCZNEGO I ESTETYCZNEGO WARTOŚCIOWANIA SZTUKI 278

Rozdział 13
DEESTETYZACJA SZTUKI I ESTETYZACJA ŻYCIA CODZIENNEGO. KWESTIA ZASPOKAJANIA PODSTAWOWYCH POTRZEB ESTETYCZNYCH W KULTURZE POSTMODERNISTYCZNEJ 301

Postscriptum
PERSPEKTYWY ESTETYKI I FILOZOFII SZTUKI 312

NOTA BIBLIOGRAFICZNA 320
INDEKS OSÓB 322
INDEKS RZECZOWY 328
CONTENTS 331

WSTĘP

Choć estetyka jako wyodrębniona dyscyplina teoretyczna ukształtowała się dopiero na przełomie XVIII i XIX w., to filozoficzna refleksja estetyczna ma w Europie znacznie dłuższą historię, bo należy do ważnych wątków myśli Platona i Arystotelesa. U obu tych filozofów jednak rozważania na temat sztuki i dywagacje na temat piękna nie wiążą się ze sobą. Połączenie tych dwóch wątków (zainicjowane przez Charlesa Batteux w połowie XVIII w. przez wprowadzenie pojęcia „sztuk pięknych") dokonało się na dobre w klasycznej filozofii niemieckiej XIX w. Estetyka od początku była dyscypliną wielce kontrowersyjną i dotąd nie utraciła tego charakteru. Sądzę więc, że tytuł książki oddaje trafnie nie tylko jej zawartość, lecz również charakter tej dyscypliny. Kontrowersyjność estetyki ujawnia się nie tylko przy rozstrzyganiu podstawowych kwestii, takich jak: np. natura piękna, przeżycia estetycznego, sposób istnienia wartości estetycznych dzieł sztuki i twórczość artystyczna, definiowalność sztuki, jej funkcją w życiu ludzkim, uzasadnialność i weryfikowalność wartościowania sztuki itp. Wątpliwości i kontrowersje dotyczą statusu samej estetyki jako dyscypliny badawczej oraz potrzeby i sensowności jej uprawiania oraz jej miejsca wśród innych dyscyplin filozoficznych i jej relacji wzajemnych z krytyką artystyczną i innymi naukami o sztuce.

Co ciekawe, wątpliwości i zastrzeżenia wobec estetyki zgłaszają nie tylko reprezentanci innych nauk o sztuce i innych dyscyplin filozoficznych. Wątpliwości takie periodycznie ujawniają przede wszystkim sami

estetycy, co pewien czas mówią oni o kryzysie lub zmierzchu swej dyscypliny.

Dość popularne jest np. przeświadczenie, że estetyka należy do najbardziej peryferyjnych dyscyplin filozoficznych, nie podejmuje bowiem zasadniczych problemów filozofii („żeruje" na ustaleniach innych ważniejszych dyscyplin filozoficznych takich jak: epistemologia, ontologia, metodologia oraz filozofia kultury i języka) i uprawiana jest w sposób anachroniczny, właściwy spekulatywnej filozofii XX w. Inaczej zresztą rzekomo być nie może, bo kwestie piękna oraz wartości, przeżyć i ocen estetycznych nie poddają się rzetelnej, obiektywnej analizie. Dociekania estetyczne muszą mieć więc w sposób nieuchronny subiektywny i spekulatywny charakter. Zjawiska estetyczne bowiem to królestwo gustu, a w tej dziedzinie, jak sądzi się dość powszechnie, żadne naukowe analizy i ustalenia nie są ani możliwe, ani potrzebne. Niemożliwa jest również żadna rzeczowa i sensowna dyskusja, bo sądów gustu nie można ani dowodzić, ani kwestionować (*de gustibus non est disputandum*), w praktyce życiowej bowiem nie to się podoba, co jest piękne, lecz odwrotnie, piękne jest to, co się podoba.

Te sceptyczne i krytyczne opinie o estetyce są niestety częściowo uzasadnione zarówno przez historię dotychczasowej estetyki (właściwe jej były koncentracje zainteresowań badawczych przede wszystkim na pięknie i innych zjawiskach estetycznych oraz ambicje normatywne wobec sztuki), jak też przez faktyczną rozbieżność ocen i upodobań estetycznych. Obiekcje te przestają być, moim zdaniem, aktualne w konfrontacji z głównymi nurtami estetyki najnowszej.

Tradycyjna estetyka filozoficzna była krytykowana bardzo ostro za spekulatywizm, mętność i normatywność przede wszystkim na gruncie anglosaskiej filozofii analityczno- lingwistycznej w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. Ta inspirowana głównie przez pisma późnego Wittgensteina (*Philosophical Investigations*) krytyka była w znacznej mierze uzasadniona, nie doprowadziła jednak wcale do „śmierci" estetyki. Wręcz przeciwnie nawet, nastąpiła bowiem jej swoista nobilitacja i odrodzenie. Estetyka współczesna uprawiana nie jako filozofia piękna, lecz jako filozofia sztuki, stała się przedmiotem zainteresowania wielu wybitnych filozofów XX w. (T. W. Adorno, A. Danto, J. Derrida, J. Dewey, M. G. Gadamer, N. Goodman, J. Habermas, R. Ingarden, J. F. Lyotard,

J. Margolis, M. Merleau-Ponty, J. P. Sartre, P. Strawson, G. Valtimo i inni), bo dostrzegli oni, że dociekania filozoficzne nad sztuką pozwalają dostrzec w nowym świetle i lepiej zrozumieć wiele istotnych problemów epistemologii, ontologii, aksjologii, filozofii języka i filozofii kultury. Okazało się, że można uprawiać filozofię sztuki unikając normatywizmu, spekulatywizmu i nadmiernej metafizyczności.

Filozofia sztuki może być uprawiana w różny sposób. To znaczy, może być uprawiana tak, że chodzi w niej bardziej o filozofię niż o sztukę, może też być tak uprawiana, że bardziej chodzi w niej o sztukę niż o filozofię. Najlepiej byłoby oczywiście, gdyby chodziło o jedno i drugie, i w zasadzie wszyscy do tego zmierzają, choć nie wszystkim to się udaje.

Sadzę jednak, że uprawianie filozofii sztuki w sposób preferujący filozofię, to znaczy taki, że nie tyle chodzi o poznawanie natury sztuki, ile o rozstrzyganie problemów filozoficznych inspirowanych przez sztukę, jest całkiem uzasadnione, jeśli powstające w rezultacie dociekania i prace są wartościowe pod względem filozoficznym. Naukowcy zajmujący się estetyką czy filozofią sztuki narażeni są jednak dość często na nieporozumienia i nieuzasadnione pretensje. Stawia się im często wymagania inne niż filozofom specjalizującym się w pozostałych dyscyplinach filozoficznych. Jeśli ktoś zajmuje się filozofią moralności, nie rozumianą normatywnie, to nie oczekuje się od niego, by jego prace umoralniały czytelników. Natomiast od estetyków wymaga się niekiedy, by uprawiali swoją dyscyplinę w jakiś szczególnie estetyczny sposób. Jeśli piszą o pięknie czy innych wartościach estetycznych, to czytelnicy ich prac powinni doznawać estetycznej satysfakcji, a gdy piszą o komizmie, to powinni to robić w sposób dowcipny lub przynajmniej żartobliwy.

Współczesna filozofia sztuki wolna jest od normatywistycznych skłonności i nie ogranicza wolności twórczej ani nie krępuje rozwoju sztuki. Jest ona wielce tolerancyjna i życzliwie otwarta wobec najbardziej śmiałych i kontrowersyjnych propozycji artystycznych, wystrzega się nie tylko normatywizmu, lecz nawet wartościowania. Jest natomiast ustawicznie skłonna do samokrytycznej metarefleksji. Można przypuszczać nawet, że czasami nadmiernie ogranicza swe prawa do wyrażania wątpliwości i ocen, zmniejszając przez to swą przydatność społeczną. Odbiorcom sztuki najnowszej potrzebne są bowiem nie tylko opisy i klasyfikacje współczesnej twórczości artystycznej, lecz również kryteria pozwalające odróżnić war-

tościowe dokonania artystyczne od produktów pseudoartystycznych. W szczególności odbiorcy najnowszej twórczości awangardowej mają uzasadnione wątpliwości, czy wszystkie propozycje i eksperymenty artystyczne mogą być uznane za dzieła sztuki. Czują się oni często zdezorientowani i zagubieni i mają prawo oczekiwać pomocy ze strony estetyki i krytyki artystycznej.

Mimo wszystkich radykalnych przeobrażeń cywilizacji współczesnej, sztuka nie przestała być ludziom potrzebna. Ani najnowsza technologia produkcyjna, ani największe osiągnięcia naukowe, ani niebywale rozwinięte środki masowego przekazu nie są w stanie zastąpić człowiekowi intymnego twórczego i odbiorczego kontaktu ze sztuką. Sztuka nie przestała kształtować stosunku człowieka do świata, pomaga mu zrozumieć innych ludzi i odmienne kultury, pobudza do refleksji i działania, dostarcza różnorodnych przeżyć, rozwija inteligencję, wyobraźnię i wrażliwość emocjonalną, pomaga człowiekowi stać się człowiekiem i przetrwać najtrudniejsze chwile bez utraty człowieczeństwa.

Pierwsza część książki składa się z dwóch krótkich rozdziałów poświęconych rozważaniom metaestetycznym, tzn. takim zagadnieniom jak: przedmiot, zakres, metody, zadania i status poznawczy estetyki jako dyscypliny filozoficznej. O problemach tych traktuje rozdział pierwszy.

Rozdział drugi poświęcony jest charakterystyce aksjologicznej natury estetyki oraz kontrowersjom dotyczącym normatywistycznych założeń i skłonności tej dyscypliny. Uporczywie powtarzające się zarzuty normatywistycznych aspiracji estetyki, ograniczających swobodę twórczości artystycznej i narzucających określone sposoby odbierania i wartościowania dzieł sztuki były częściowo uzasadnione wobec niektórych nurtów tradycyjnej estetyki (np. neoklasycznej), utraciły jednak swą zasadność wobec współczesnej filozofii sztuki.

Druga część książki poświęcona jest sporom o rozstrzygnięcie dwóch fundamentalnych dla filozofii sztuki i powiązanych ze sobą problemów: pierwszy – kwestii istoty sztuki: czy mimo swej różnorodności i zmienności sztuka ma jakąś uniwersalną istotę?; drugi – kwestii estetycznej natury sztuki: czy uniwersalną cechą sztuki nie jest jej estetyczność, ujawniająca się w zdolności wzbudzania przeżyć estetycznych i zaspokajania potrzeb estetycznych oraz istotności i konstytutywności wartości estetycznych dla każdego dzieła sztuki?

Tylko przy pozytywnej odpowiedzi na pierwsze pytanie mają sens uporczywe próby wykrycia i określenia natury sztuki. W przeciwnym razie dążenie do tworzenia esencjalistycznych teorii sztuki (np. emocjonalizm, ekspresjonizm, formalizm itp.) nie mają najmniejszego sensu oparte są bowiem na błędnym założeniu (szukają tego czego nie ma) i nic dziwnego, że zakończyły się fiaskiem.

Trzeci i czwarty rozdział książki dotyczą są dwóch tradycyjnych, esencjalistycznych teorii sztuki: emocjonalizmu i formalizmu. Teorie te (występujące w różnych wersjach, wynikających z różnego rozumienia kluczowych kategorii oraz skrajnego lub umiarkowanego charakteru) zwracają uwagę na istotne aspekty sztuki, dlatego nie są pozbawione walorów. W obu przypadkach jednak nie mogą dać pełnej i wyczerpującej charakterystyki sztuki, redukują bowiem to skomplikowane zjawisko do jednego tylko istotnego aspektu, ignorując inne nie mniej ważne.

Piąty rozdział książki, prezentuje umiarkowaną wersję esencjalizmu jaką był perceptualizm estetyczny reprezentowany przez takich estetyków amerykańskich jak M. C. Beardsley, V. Aldrich i J. Stolnitz. Teoretycy ci zrezygnowali z prób uchwycenia i określenia istoty sztuki za pomocą jednej kategorii jak np.: forma, ekspresja czy mimesis. Nie mieli oni jednak wątpliwości, że istotą sztuki jest jej natura estetyczna, którą można wykryć i określić przy pomocy kategorii doświadczenia estetycznego. Doświadczenie to bowiem pozwala bezpośrednio uchwycić konstytutywne (definicyjne) cechy dzieła sztuki, którym są jego własności (jakości i wartości) estetyczne. Doświadczenie to jest też jedynym sprawdzianem i miernikiem wartości dzieła sztuki.

Perceptualizm estetyczny nie przyniósł oczekiwanych pozytywnych rezultatów poznawczych, w szczególności w konfrontacji z neoawangardą artystyczną atakującą paradygmat estetyczny dotychczasowej tradycyjnej sztuki.

Twórczość neoawangardowa wykazując nieprzydatność wszystkich dotychczasowych filozoficznych teorii sztuki, ich całkowitą bezradność teoretyczną wobec intensywnie i ustawicznie zmieniającej się praktyki artystycznej, była obok filozofii Ludwika Wittgensteina jednym z głównych źródeł inspiracji i przyczyn powstania w estetyce anglo-amerykańskiej antyesencjalizmu.

Antyesencjalizmowi, głoszącemu, że żadna filozoficzna teoria sztuki nie jest w ogóle możliwa i nie jest też nikomu potrzebna, poświęcony jest

szósty rozdział książki. Antyesencjalistyczna krytyka estetyki, zmierzająca faktycznie do likwidacji filozoficznej teorii przyczyniła się paradoksalnie do odrodzenia tej dyscypliny w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Jedną z takich interesujących prób, uwzględniającą krytykę antyesencjalizmu jest instytucjonalna teoria sztuki George'a Dickiego, którego krytyczną prezentacją i analizą jest siódmy rozdział książki[1]. Znaczenie tej teorii wykracza poza estetykę. Zygmunt Bauman w głośnym artykule pt. *Legislators and Interpreters* (1987) słusznie zauważa, że teoria ta jest nie tylko świadectwem śmierci estetyki normatywnej, lecz również i teoretyczną artykulacją, właściwej dla ponowoczesności, radykalnej zmiany pozycji filozofów z prawodawców w interpretatorów.

Ostatni rozdział drugiej części dotyczy sporu o estetyczną naturę sztuki. Rozdział ten stanowi nie tylko swoiste podsumowanie prezentowanych w tej części teorii, jest w pewnym sensie podsumowaniem dwóch i pół wieku sporów prowadzonych w estetyce i praktyce artystycznej o naturę sztuki, jej autonomię i wartości. W zakończeniu tego rozdziału przedstawione są w sposób systematyczny argumenty zwolenników i przeciwników koncepcji estetycznej natury sztuki.

Trzecia część książki poświęcona jest kontrowersjom dotyczącym podstawowych kategorii estetyki, wykorzystywanych przy charakteryzowaniu natury zjawisk estetycznych i artystycznych. W różnych okresach dziejów myśli estetycznej różne kategorie uznawane były za pojęcia kluczowe (*key concepts*) pozwalające rozszyfrować i określić naturę zjawisk artystycznych lub estetycznych.

W poszczególnych rozdziałach analizowane są tak ważne kategorie i kwestie estetyki jak: katharsis, postawa estetyczna, przeżywanie i wartościowanie dzieła sztuki, wartości estetyczne i artystyczne oraz potrzeby estetyczne i różne sposoby ich zaspokajania.

Antyczna estetyka wprowadziła do rozważań nad sztuką dwie kategorie, które dotąd nie utraciły swej aktualności, choć były one różnie rozumiane i wykorzystane przez teoretyków. Kategoriami tymi są: katharsis i mimesis.

[1] Por. Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, R. Nycz (red.), Kraków 1998, s. 295–296. Por. również A. Erjavec, *Aesthetics as philosophy*, „Filozofski Vestnik", 2/1999, Ljubljana 1999, s. 16–17.

Dziewiąty rozdział książki poświęcony jest dyskusjom dotyczącym właśnie katharsis. Ponad dwa tysiące lat teoretycy i historycy spierają się zarówno o rozumienie tego pojęcia przez samego Arystotelesa, jak też o to jak należy je odczytywać, by mogło być przydatne w dyskursie teoretycznym na temat sztuki i jej „magicznego" oddziaływania na odbiorców. Wybór katharasis i pominięcia mimesis uzasadniony był nie tyle merytorycznym przeświadczeniem o większej wartości, czy aktualności tej kategorii, ile subiektywnymi zainteresowaniami autora problematyką równowagi psychicznej oraz głębokim przekonaniem o terapeutycznych i profilaktycznych możliwościach sztuki pod tym względem.

Rozdział dziesiąty omawia spory o postawę estetyczną, która przez prawie dwa wieki (od Schopenhauera i Kanta do Ingardena), mimo jej różnorodnych interpretacji i określeń, uważana była za podstawową kategorię estetyki, pozwalającą precyzyjnie wyodrębnić i scharakteryzować sferę zjawisk estetycznych oraz trafnie określić na czym polega właściwy sposób przeżywania dzieła sztuki. Choć kategoria „postawy estetycznej" nie okazała się takim pojęciem kluczowym jak oczekiwało wielu estetyków, nie jest też jednak pojęciem pustym i „mitem estetycznym", jak sugeruje to George Dickie. Kategoria ta może być bowiem częściowo przydatna w dociekaniach estetycznych, czego przekonująco dowiódł Ingarden.

Dwa następne, ściśle ze sobą powiązane rozdziały książki, są kontynuacją fundamentalnego sporu o estetyczną naturę sztuki oraz analizą równie fundamentalnej kontrowersji o sposób wartościowania dzieła sztuki. W sporze tym chodzi o ustalenie takiego sposobu wartościowania, który jest wartościowaniem sztuki jako sztuki właśnie i pozwala uchwycić wartości dla sztuki istotne i konstytutywne. W obu tych rozdziałach problemem istotnym jest relacja między przeżywaniem a wartościowaniem dzieła sztuki, a w szczególności kwestia: czy koniecznym warunkiem zasadnego i uprawnionego wartościowania dzieła sztuki jest swoiście estetyczne doświadczenie (przeżywanie) tego dzieła.

Przyjęte w książce (inspirowane przez Tatarkiewicza i Ossowskiego) wąskie rozumienie przeżyć i wartości estetycznych pozwala lepiej zrozumieć, dlaczego koncepcje sprowadzające wartości artystyczne do wartości estetycznych są bezzasadne wobec propozycji artystycznych neoawangardy. Nie są też w stanie wytłumaczyć i przezwyciężyć trudności z wartościowaniem autentycznych i oryginalnych dzieł sztuki z jednej strony,

z drugiej zaś, ich, niekiedy bardzo efektownych pod względem estetycznym, lecz prawie bezwartościowych artystycznie kopii i fałszerstw. Przyjęcie proponowanej w książce koncepcji odróżniania wartości artystycznych i wartości estetycznych oraz wartościowania artystycznego i estetycznego pozwala wyjaśnić i przezwyciężyć te kłopoty teoretyczne i metodologiczne.

Z koncepcji tej wynika też określone rozumienie potrzeb estetycznych człowieka, które mimo znacznej kulturowej, historycznej i osobniczej różnorodności i zmienności nie tracą swego uniwersalnego charakteru, nie przestają być istotne dla jednostki ludzkiej i społeczeństwa. Jeśli więc w jakiejś epoce twórczość artystyczna nie zaspokaja tych potrzeb w sposób pełny, to są one zaspokajane w sposób intensywny przez inne formy aktywności cywilizacyjnej (m. in. gospodarczej), jak to ma miejsce w naszych czasach. Tej problematyce poświęcony jest ostatni rozdział książki.

Polska estetyka XX w. wniosła znaczący wkład do estetki współczesnej. Jednym z zadań jakie starałem się zrealizować pisząc tę książkę jest konfrontacja światowej estetyki współczesnej z polską myślą estetyczną XX w. i pokazania, jak wielu ustaleń i propozycji klasyków polskiej estetki (Roman Ingarden, Stanisław Ossowski, Władysław Tatarkiewicz i Stefan Morawski) i podjętych przez nią problemów nie tylko nie utraciło swej aktualności, ale nawet antycypowało koncepcje, które stały się popularne w ostatnim trzydziestoleciu XX w.

Chciałbym serdecznie podziękować za cenne uwagi i sugestie recenzentom książki – Pani Profesor Jolancie Brach-Czainie i Panu Profesorowi Tadeuszowi Szkołutowi. Bardzo dziękuję także Paniom Redaktor Ewie Szlesińskiej-Ziach i Monice Bielskiej-Łach za cierpliwość i pomoc w rozwiązaniu kłopotliwych problemów wydawniczych i redakcyjnych.

Część I

W KRĘGU ROZWAŻAŃ METAESTETYCZNYCH

Rozdział 1

PRZEDMIOT, TRUDNOŚCI I PERSPEKTYWY ESTETYKI WSPÓŁCZESNEJ

Współcześnie przez estetykę rozumie się najczęściej dyscyplinę filozoficzną, która jest filozofią zjawisk estetycznych (przedmiotów, jakości, doświadczeń i wartości), bądź filozofią sztuki (twórczości, dzieła sztuki i jego odbioru), bądź filozofią szeroko rozumianej krytyki artystycznej (metakrytyka), bądź wreszcie jest dyscypliną, która zajmuje się, z filozoficznego punktu widzenia, łącznie tymi trzema powiązanymi ze sobą dziedzinami.

Rozważania estetyczne są znacznie starsze niż sam termin. Historię estetyki zachodniej rozpoczyna się zazwyczaj od Platona. W jego pismach znaleźć można systematyczną refleksję na temat sztuki i spekulacje na temat piękna. Ani u Platona, ani u jego wielkiego ucznia Arystotelesa te dwa zasadnicze wątki estetyki nie łączą się ze sobą wcale.

Termin estetyka został zaproponowany i wprowadzony do filozofii dopiero w połowie XVIII w. przez niemieckiego filozofa Alexandra Gottlieba Baumgartena. Baumgarten, który był uczniem Christiana Wolffa, kontynuatora i kodyfikatora filozofii Leibniza, doszedł do wniosku, że system dyscyplin filozoficznych nie jest kompletny i wymaga uzupełnienia. Należy wprowadzić dyscyplinę równoległą do logiki, która jest nauką o poznaniu jasnym i wyraźnym (*the clear and distinct*), realizowanym za pośrednictwem intelektu. Tą nową nauką powinna być estetyka, czyli nauka o poznaniu jasnym i mętnym (*the clear and confused*) realizowanym za pośrednictwem zmysłów. Pogląd ten wyraził Baumgarten po raz pierwszy w swojej dysertacji pt. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad*

poema pertinentibus (1735). Pomysł ten został przez niego zrealizowany 15 lat później w pracy pt. *Aesthetica*. Wbrew oczekiwaniom wynikającym z etymologii słowa, praca ta nie była poświęcona jednemu z działów teorii poznania, a mianowicie teorii poznania zmysłowego. Tematem pracy była teoria poezji (i pośrednio wszystkich sztuk wyzwolonych) jako formy poznania zmysłowego, dla którego głównym przedmiotem percepcji jest piękno. To połączenie tych dwóch wątków: refleksji nad sztuką i refleksji nad pięknem, zdeterminowało dalszy rozwój nowo powstałej dyscypliny filozoficznej. Było ono i jest źródłem zarówno jej sukcesów badawczych, jak też ustawicznych trudności teoretycznych i dylematów metodologicznych. To niewątpliwie wydarzenie historyczne, rozpoczynające nowy okres w rozwoju filozofii sztuki m.in. dlatego, bo zbiegło się w czasie z podsumowaniem długotrwałych poszukiwań wspólnego mianownika dla wszystkich sztuk wyzwolonych. Podsumowania tego dokonał francuski teoretyk sztuki Charles Batteux w swej książce *Traite les beaux arts réduit á un même principe* (1746). Uznał on, że wspólną cechą sztuk wyzwolonych jest właśnie właściwe im piękno, dlatego można je nazwać sztukami pięknymi. Nazwa estetyka nie przyjęła się od razu. Kant początkowo krytykował Baumgartena za brak konsekwencji i w *Krytyce czystego rozumu* (1781, 1787) przez estetykę transcendentalną rozumiał filozoficzną naukę o poznaniu zmysłowym. Już jednak w *Krytyce władzy sądzenia* (1790) zaczął używać terminu estetyka dla określenia rozważań o pięknie i sądach smaku. Tradycyjne rozumienie estetyki rozpowszechniło się w XIX w. w znacznym stopniu pod wpływem Hegla. Jego wykłady z filozofii sztuk pięknych (1820–1829) zostały wydane pośmiertnie pod tytułem *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835).

Próby stworzenia estetyki psychologicznej podejmowane są również w XX w. głównie przez przedstawicieli psychologii postaci (Rudolf Arnheim i Leonard Meyer) oraz psychologii głębi (Ernst Kris i Simon Lesser). W wieku XX pojawiły się również próby stworzenia estetyki matematycznej (George Birkhoff i Max Bense), informacyjnej (Abraham Moles), semiotycznej i semiologicznej (Charles Morris, Umberto Eco, Jurij Łotman), socjologicznej (Jean Marie Guyau, Pierre Francastel, Pierre Bourdieu, Janet Wolff). Na gruncie filozofii program stworzenia estetyki naukowej próbowali realizować Charles Lalo, Etienne Souriaue i Thomas Munro. Estetyka nie przestawała być jednak dyscypliną filozoficzną.

BIBLIOTEKA SZKOŁA WYŻSZA PSYCHOLOGII SPOŁECZNEJ

Na początku XX w. estetycy coraz więcej uwagi poświęcają metodologicznym trudnościom swej dyscypliny i zaczynają ustosunkowywać się do wątpliwości i zastrzeżeń zgłoszonych wobec jej statusu naukowego i sensowności jej uprawiania. W związku z tym na odnotowanie zasługują koncepcje Maxa Dessoira (*Aesthetic und allgemeine Kunstwissenchaft*, 1906) i Emila Utitza (*Grundelegung der allgemeinem Kunstwissenchaft*, 1914), które nie przestały być aktualne i wciąż znajdują nowych zwolenników wśród estetyków. Teoretycy ci zaproponowali odróżnienie między estetyką a ogólną nauką o sztuce. Podkreślali, że zakresy tych dwóch dyscyplin krzyżują się, lecz nie pokrywają się: funkcje i wartości sztuki nie sprowadzają się do estetycznych, a walorami estetycznymi są obdarzone nie tylko dzieła sztuki, lecz również zjawiska naturalne i pozaartystyczne produkty człowieka. Uważali także, że ogólna nauka o sztuce różni się pod względem metodologicznym od estetyki i powinna się przekształcić w samodzielną naukę nie będącą działem filozofii, tak jak estetyka. Zresztą estetyka, koncentrując się na doświadczeniu estetycznym i wartościach estetycznych, powinna także wykroczyć poza granice filozofii i w znacznie większym stopniu niż dotąd korzystać z badań innych nauk, w szczególności zaś psychologii i socjologii.

Pierwszym estetykiem, który nie tylko usystematyzował obiekcje wysuwane wobec estetyki, lecz również podjął próbę ich odparcia, był profesor uniwersytetu w Cambridge Edward Bullough. Uczynił to w roku 1907 w swych wykładach dla studentów Cambridge opublikowanych w tymże roku pt. *The Modern Conception of Aesthetics*. Uwagi krytyczne zgłaszane wobec estetyki podzielił Bullough na obiekcje popularne i teoretyczne. W skrócie obiekcje obu rodzajów można sprowadzić do następujących:

1) próby stworzenia teorii zjawisk tak indywidualnych, względnych, subiektywnych i zmiennych, jak piękno, efekty estetyczne i związane z nimi przyjemności i nieprzyjemności (*pleasure and displeasure*) są daremne i jałowe (*futile*). Zjawisk tych nie da się zracjonalizować i zwerbalizować, można je tylko doświadczać;

2) definicje piękna i innych zjawisk estetycznych są zbyt abstrakcyjne i ogólnikowe, i w związku z tym są całkowicie bezużyteczne (*useless*), praktycznie nikomu niepotrzebne. One nikomu nie pomagają rozkoszować się pięknem i sztuką;

3) zarówno artystów jak i miłośników sztuki niepokoją i irytują ustalanie i narzucanie reguł twórczości i odbioru, i ujawniana przy tym absurdalna i bezczelna pedantyczność (*insolent pedantry*)[1].

Praca Bullougha była pierwszym „rachunkiem sumienia" przeprowadzonym w imieniu estetyki, podsumowującym rzeczywiste wewnętrzne, metodologiczne trudności dyscypliny i nie zawsze całkowicie uzasadnione, choć nie bezpodstawne, zastrzeżenia i obiekcje zgłaszane z zewnątrz. Właśnie praca Bullougha rozpoczęła, zdaniem Stefana Morawskiego, trzeci okres w dziejach estetyki, okres krytycznej samowiedzy własnego statusu badawczego, okres wzrostu autorefleksji metodologicznej[2]. Kulminacyjnym momentem tego procesu było ukazanie się w roku 1954 sławnej antologii W. Eltona *Aesthetics and Language* oraz kontynuujących i rozwijających główne idee tej książki i nie mniej głośnych od niej artykułów estetyków amerykańskich: M. Weitza (*The Role of Theory in Aesthetics*, 1956) i W. E. Kennicka (*Does Traditional Aesthetics Rest on Mistake?*, 1958). Wszystkie trzy prace inspirowane były przez myśl filozoficzną późnego Wittgensteina wyrażoną najpełniej w *Philosophical Investigations* (1953). W pracach tych poddano tradycyjną estetykę filozoficzną bardzo ostrej i gruntownej krytyce. Krytykowano ją zarówno za brak precyzji języka i mętność pojęciową, jak też za błędność przyjętych założeń teoretycznych i metodologicznych, ujawnioną przede wszystkim w nieudanych próbach stworzenia filozoficznej teorii sztuki. Fiasko dotychczasowych filozoficznych teorii sztuki wynikało w sposób nieuchronny właśnie z tych błędnych założeń. Opierając się na nich nie można osiągnąć pozytywnych rezultatów badawczych. Pierwszym z tych błędnych założeń było esencjalistyczne przeświadczenie o istnieniu jakiejś uniwersalnej natury sztuki, jej absolutnej istoty, której odkrycie i określenie jest głównym zadaniem estetyki. Tymczasem sztuka jest zjawiskiem chronicznie zmiennym, pozbawionym jakiejkolwiek uniwersalnej istoty, a pojęcia „sztuka", „dzieło sztuki", „przeżycie estetyczne" itp. są w związku z tym pojęciami otwartymi (M. Weitz) i dlatego niedefiniowalnymi. Po drugie, przedstawiciele tradycyjnej estetyki zapominali o innej niewątpliwej i niepodważalnej prawdzie,

[1] Por. E. Bullough, *Aesthetics*, Palo Alto, 1957.

[2] Por. S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki?* [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, S. Morawski (red.), Warszawa 1987, t. I, s. 35.

a mianowicie, że każde dzieło sztuki cenione jest za swą unikalność, za niepowtarzalną oryginalność, w związku z tym nie może być żadnych ogólnych reguł tworzenia i oceniania dzieł sztuki. Tymczasem estetycy uporczywie starali się takie ogólne reguły wykryć lub skonstruować. Uporczywie dążyli do uogólnień, choć w tej sytuacji wszelkie generalizacje dotyczące sztuki są nieuprawnione i muszą budzić zasadnicze wątpliwości. Estetycy rozumowali przez analogię z rozważaniami etyków. Tymczasem analogie te okazały się zwodnicze (*misleading*). W etyce generalizacje są możliwe i potrzebne, w estetyce sytuacja jest zupełnie odmienna. „Jeśli – pisał S. Hampshire – w estetyce ktoś porusza się od tego, co indywidualne, do tego, co ogólne, to zmierza w niewłaściwym kierunku"[3]. Wreszcie po trzecie, zdaniem autorów antologii oraz Weitza i Kennicka, estetyka, tak jak cała dotychczasowa filozofia, błędnie zakładała, że może odkryć fakty i interpretować je, tymczasem jej właściwym zadaniem nie jest badanie faktów, lecz wyjaśnianie znaczeń słów. Słowa, pojęcie i wyrażenia są używane bardzo różnorodnie i nie zawsze właściwie. Rozwiązanie problemów filozoficznych polega na rozpoznaniu, jak określone słowa są używane właściwie (*properly used*). Podstawowym problemem estetyki, podkreślał Weitz, nie jest odpowiedź na pytanie: „czym jest sztuka?", lecz „jakiego rodzaju pojęciem jest sztuka?"

Krytyka estetyki przeprowadzona z pozycji filozofii analitycznej nie doprowadziła jednak wcale ani do obumarcia estetyki, ani do trwałego zwycięstwa minimalizmu poznawczego i rezygnacji z nowych prób tworzenia teorii sztuki. Można nawet bronić poglądu, że antyesencjalistyczna krytyka estetyki doprowadziła w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych do uzdrowienia i odrodzenia tej dyscypliny. Równocześnie jednak nie wygasła ani krytyka estetyki prowadzona z zewnątrz, ani ustawiczna autorefleksja metodologiczna samych estetyków, będąca częściowo odpowiedzią na tę krytykę, częściowo zaś wynikiem potrzeb zewnętrznych tej dyscypliny. Wszystkie podstawowe obiekcje kwestionujące możliwość i potrzebę uprawiania estetyki, wypowiedziane przez reprezentantów filozofii analitycznej, zostały jednak przez estetyków odrzucone. Estetyka rzeczywiście powinna i może być uprawiana z większą niż dotąd kulturą

[3] S. Hampshire, *Logic and Appreciation* [w:] W. Elton, *Aesthetics and Language*, New York, 1954, s. 169.

logiczną i precyzją języka, nie może jednak ograniczać się do analizy pojęć i sposobów ich używania. Sytuacja estetyki pod tym względem nie różni się zresztą w sposób istotny od sytuacji badawczej innych dyscyplin humanistycznych. Stosowanie wobec niej wymogów, którymi posługują się nauki przyrodnicze lub matematyczne jest nieporozumieniem. Zresztą w naukach przyrodniczych także nie istnieje jeden uniwersalny i obowiązujący paradygmat naukowości.

Należy oczywiście zdawać sobie sprawę z ryzykowności uogólnień dotyczących zjawisk tak różnorodnych i zmiennych, jak sztuka oraz upodobania i przeżycia estetyczne. Nie ma jednak ani potrzeby, ani też nie należy rezygnować z jakichkolwiek generalizacji dotyczących tych faktów. Unikając esencjalistycznych i ahistorycznych definicji tradycyjnej estetyki, nie można rezygnować z prób tworzenia teorii sztuki i zjawisk estetycznych.

Normatywizm stanowiący zagrożenie dla swobody twórczości i uporczywie przypisywany estetyce wcale nie jest tej dyscyplinie właściwy i znacznie częściej występuje w krytyce artystycznej. Prawdą jest natomiast, że w większości filozoficznych teorii sztuki występują elementy wartościowania. Aspekty aksjologiczne występują jednak w jakimś stopniu we wszystkich dziedzinach badawczych, są one organicznym składnikiem procesu poznania i wyeliminować ich z nauki ani nie można, ani nie trzeba. W estetyce współczesnej możliwe są zresztą również interesujące próby tworzenia czysto opisowych teorii sztuki, czego przykładem może być instytucjonalna teoria sztuki George'a Dickiego.

Odrzucając bardzo daleko idącą krytykę estetyki przeprowadzoną przez analityków, estetycy co pewien czas sami porządkują zarzuty i zastrzeżenia wypowiadane wobec ich dyscypliny i wyrażają własne wątpliwości dotyczące jej statusu badawczego. Bronią jednak przekonania o potrzebie i sensie jej uprawiania, choć zdaniem niektórych, w zmodyfikowanej całkowicie lub częściowo postaci. Przynajmniej trzy próby zbilansowania argumentów za i przeciw estetyce, podjętych przez samych estetyków w ciągu ostatniego czterdziestolecia, zasługują na odnotowanie.

Pierwszą z nich podjął w roku 1960 amerykański estetyk Jerôme Stolnitz w książce pt. *Aesthetics and Philosophy of Criticism* (s. 7–19). Po raz drugi zrobił to Stefan Morawski w wydanej po polsku książce *O przedmiocie i metodzie estetyki* (Warszawa 1973). Autor ten wrócił do tej kwestii

w bardzo obszernym wstępie zatytułowanym *Czy zmierzch estetyki?* do dwutomowej antologii pt. *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* (Warszawa 1987). Konkluzje Morawskiego są jednak w obu tych przypadkach różne. W pierwszej z nich broni on sensowności estetyki, w drugiej zaś rezygnuje z obrony i uzasadnia tezę o zmierzchu estetyki. Trzecim autorem, który uporządkował obiekcje wobec estetyki i wystąpił w jej obronie, jest profesor uniwersytetu w Lund Göran Hermeren, który kwestii tej poświęcił ostatni rozdział (*The End of Aesthetics*, s. 224–260) swojej książki *Aspects of Aesthetics* (Lund 1983).

Znaczna część wątpliwości i zarzutów zgłaszanych wobec estetyki powtarza się. Są jednak i nowe, związane z rozwojem kultury współczesnej, w szczególności zaś z twórczością awangardy artystycznej, rozwojem masowych środków przekazu i kultury popularnej w ogóle oraz rozwojem dotychczasowych i powstawaniem nowych dyscyplin naukowych i orientacji badawczych.

Zarzuty wysuwane wobec współczesnej estetyki można sprowadzić do dwóch zasadniczych punktów.

Najwięcej zastrzeżeń w dalszym ciągu dotyczy statusu badawczego estetyki. Jest to, zdaniem krytyków, dyscyplina poznawczo jałowa, anachroniczna, nieadekwatna wobec swojego przedmiotu badań. Jej poznawcze walory są znikome, metody badawcze przestarzałe, założenia metodologiczne błędne. W rezultacie, jeśli nawet kiedyś mogła mieć jakiś sens, to wobec zjawisk najnowszej awangardy artystycznej lub ważnych przejawów kultury masowej jest bezradna. W rezultacie bądź stara się je ignorować, co ją dyskwalifikuje, bądź nie umie ich ani opisać, ani zinterpretować, ani trafnie ocenić przy pomocy właściwego jej warsztatu i tradycyjnych, w praktyce zupełnie nieprzydatnych kategorii. W rezultacie i w tym przypadku poznawcze aspiracje estetyki kończą się fiaskiem i kompromitacją.

Krytykę tego typu można znaleźć w artykułach Timothy Binkleya, książce Michaela Kirby *The Art of Time. Essays on the Avant-Garde* (1969) i ostatnich pracach Stefana Morawskiego. Kirby uważa, że należy odrzucić tradycyjną estetykę filozoficzną na rzecz estetyki historycznej lub sytuacyjnej. Binkley twierdzi, że estetyka mogłaby się utrzymać, gdyby ograniczyła się do refleksji dotyczącej zjawisk estetycznych i zrezygnowała z tworzenia teorii sztuki, bo zakładając estetyczną naturę sztuki jest bezradna wobec twórczości awangardowej, odrzucającej estetyczny paradygmat sztuki. Morawski sądzi, że estetyka przeżywa zmierzch nie tylko ze względu na twórczość awangardową, lecz także ze względu na to, że sztuka, jego zdaniem, „straciła na znaczeniu i jej dalsze istnienie jest zagrożone". Estetyka powinna więc ustąpić miejsca bądź poetyce jako teorii twórczości, bądź antyestetyce rozumianej jako „krytyczna refleksja nad kryzysem kultury i sztuki naszych dni"[4]. Nie metodologiczne kłopoty decydują, zdaniem Morawskiego, o zmierzchu estetyki, lecz rozpad jego głównego przedmiotu, jakim zawsze była sztuka. Estetyka krytykowana jest jednak nie tylko ze względu na bezradność wobec twórczości awangardowej, lecz także ze względu na jej ahistoryzm, „uroszczenia do totalności" (Werckmeister), esencjalizm i tworzenie abstrakcyjnych reguł nie uwzględniających faktu, że sztuka jest „dynamicznym syndromem" (Adorno), nie uwzględnianie, że i sama sztuka, i sposób jej odbioru są produktami procesu historycznego (Bourdieu). Jeśli więc estetyka chce przetrwać, musi ulec modyfikacji, stać się estetyką dialektyczną (Adorno) lub socjologiczną (Bourdieu i Wolff).

Drugi typ argumentów przeciw estetyce polega na sugerowaniu, że jest ona nikomu niepotrzebna. Nie pomaga wcale zwykłym odbiorcom najnowszej sztuki zorientować się w chaosie współczesnych zjawisk artystycznych. Jeśli zaś ktoś ma poważne zainteresowania sztuką, to lepiej je zaspokoi sięgając do prac z zakresu historii i teorii poszczególnych dziedzin sztuki lub z zakresu psychologii sztuki, socjologii sztuki, filozofii kultury, teorii komunikacji masowej, semiotyki itp.

Trudno przewidzieć, jaka będzie przyszłość estetyki. Tezy o jej śmierci lub zmierzchu są jednak w tej chwili równie słabo uzasadnione, jak tezy o śmierci lub zmierzchu sztuki. Estetyka musi jednak ulec modyfikacjom, uwzględniając zmiany swego przedmiotu, osiągnięcia innych dyscyplin badających sztukę i zjawiska estetyczne. Być może należy wrócić do koncepcji dwóch dyscyplin, jak sugerowali Dessoir i Utitz: filozofii sztuki oraz filozofii wartości i przeżyć estetycznych. Nie ulega jednak wątpliwości, że rozwój psychologii, socjologii, semiotyki i innych dyscyplin zajmujących się sztuką nie likwiduje ściśle filozoficznych (aksjologicznych, metodologicznych, epistemologicznych i ontologicznych) prob-

[4] S. Morawski, *op. cit.*, s. 77.

lemów dotyczących sztuki i sfery zjawisk estetycznych. Jest to niepodważalna racja bytu estetyki.

Od lat teoretyczne badania w estetyce współczesnej skoncentrowane były na zagadnieniach filozofii sztuki oraz kwestiach metaestetycznych i metakrytycznych. Teoria zjawisk estetycznych (estetycznych jakości, wartości i przeżyć) podejmowana była prawie wyłącznie w związku ze sztuką i krytyką artystyczną. Tendencja ta zarysowała się również w tzw. estetyce stosowanej. Wychowanie estetyczne np. było i jest praktycznie sprowadzane do wychowania artystycznego (*art education*), czyli do wychowania kompetentnych odbiorców sztuki. Zaniedbywano w praktyce pedagogicznej rozwijanie wrażliwości estetycznej (*aesthetic sensibility*) na piękno przyrody i pozaartystyczne wytwory człowieka, koncentrując się przede wszystkim na interpretowaniu sztuki współczesnej i ułatwieniu jej zrozumienia. Tymczasem awangardowa sztuka współczesna coraz mniejszą wagę przypisywała walorom estetycznym swych dzieł. Zarówno w praktyce artystycznej, jak też w związanych z nią koncepcjach teoretycznych dowodzono, że twórczość artystyczna wcale nie ma na celu zaspokajania potrzeb estetycznych. W tej sytuacji problematyka *stricte* estetyczna (niekoniecznie związana ze sztuką) ulegała postępującemu zaniedbaniu. Ponieważ kategorie piękna i satysfakcji estetycznej coraz mniej były przydatne do analizowania sztuki współczesnej, uznano je za przestarzałe i niegodne teoretycznego zainteresowania. W najbogatszej, anglojęzycznej literaturze estetycznej książki o pięknie ukazują się mniej więcej raz na dziesięć lat. *A New Theory of Beauty* Guya Sircello opublikowana została w roku 1975, *Beauty Restored* Marry Mothersill w roku 1984. Polska monografia na ten temat *Spór o piękno* Piotra Jaroszyńskiego ukazała się w roku 1992. Problematykę estetycznych wartości środowiska w większości krajów traktowano jako peryferyjną. Z tego co mi wiadomo, zajmowano się nią tylko w niektórych ośrodkach naukowych Kanady, Finlandii, Japonii i Polski. W większości znaczących centrów myśli estetycznej zajmowano się głównie filozofią sztuki. Chociaż sztuka współczesna nie odgrywa już tak wielkiej, jak niegdyś, roli w zaspokajaniu estetycznych potrzeb człowieka, to potrzeby te nie przestały być dla człowieka ważne. Kultura postmodernistyczna wcale zresztą nie ignoruje tych potrzeb. Myślę, że jest nawet przeciwnie. Kultura postmodernistyczna, będąc kulturą społeczeństwa konsumpcyjnego, jest bardzo hedonistycznie

nastrojona i nie tylko efektywnie zaspokaja, lecz intensyfikuje nawet i eksploatuje potrzeby estetyczne swych konsumentów. Coraz częściej jednak odwołuje się przy tym bądź do pozaartystycznych (dobra konsumpcyjne, moda, reklama, turystyka itp.) środków, bądź do quasi-artystycznych, często kiczowatych wytworów kultury masowej.

Sprowadzanie estetyki do filozofii sztuki prowadzi do zaniedbywania istotnej dla człowieka i interesującej teoretycznie problematyki zjawisk i potrzeb estetycznych. Interpretowanie zaś współczesnej twórczości artystycznej wyłącznie z estetycznego punktu widzenia nie daje możliwości stworzenia adekwatnej teorii sztuki, prowadzi natomiast do nieporozumień teoretycznych. Znakomicie pokazał to amerykański estetyk Noël Carroll w bardzo interesującym artykule pt. *Beauty and the Genealogy of Art Theory*, który konkludując pisze: „Postęp w teorii sztuki zależy od uświadomienia sobie, że kręgi problemowe rozwinięte w dziedzinie estetyki, wąsko rozumianej jako teoria piękna, są odmienne, chociaż czasem styczne, z zagadnieniami teorii sztuki. Bardzo upraszczając sprawę można powiedzieć, że problemy teorii sztuki są usytuowane bardziej po stronie kultury, podczas gdy zagadnienia estetyki bardziej po stronie natury. Mieszanie tych problemów, wprowadzając nieład w teorii sztuki i estetyce równocześnie, gwarantuje, że nie rozwiążemy ani jednych, ani drugich"[5].

Jest to jeszcze jeden argument przemawiający za koniecznością uświadomienia sobie, że estetyka nie sprowadza się do filozofii sztuki oraz, że filozofia zjawisk estetycznych podejmuje problematykę ważną nie tylko ze względów ekologicznych, lecz również pasjonującą teoretycznie.

[5] N. Carroll, *Beauty and the Genealogy of Art Theory*, „The Philosophical Forum", XXV, 4 (1991), s. 330.

Rozdział 2

SPÓR O NORMATYWNE PODSTAWY ESTETYKI

„Without values nothing can be understood in aesthetics. It is particularly in the realm of art that values are indispensable"

Theodore Adorno

Jednym z głównych grzechów przypisywanych tradycyjnej estetyce filozoficznej jest normatywizm stanowiący zagrożenie dla wolności twórczej. Pierwszym estetykiem, który usystematyzował obiekcje przeciwko estetyce był najprawdopodobniej Edward Bullough. W swojej pracy pt. *The Modern Conception of Aesthetics* (1907) wymienił on oskarżenie o normatywizm jako jeden z głównych zarzutów wobec estetyki. Podkreślał zaniepokojenie zarówno artystów jak też entuzjastów sztuki faktem, że reguły tworzenia i odbioru sztuki są określane i narzucane artystom i publiczności[1].

Normatywizm tradycyjnej estetyki poddany został bardzo ostrej krytyce przez filozofię analityczną, co znalazło wyraz już we wspomnianej antologii W. Eltona pt. *Aesthetics and Language* oraz w równie głośnych artykułach autorstwa estetyków amerykańskich: M. Weitza *The Role of Theory in Aesthetics* i W. E. Kennicka *Does Traditional Aesthetics Rest on Mistake?*

Krytyka ta była nie tylko ostra lecz również gruntowna, podważała bowiem podstawy i przesłanki esencjalizmu, którymi były:

1) esencjalistyczne założenia, że sztuka posiada jakąś absolutną tzn. uniwersalną, niezmienną (ponadczasową) istotę oraz

[1] Por. E. Bullough, *Aesthetics. Lectures and Essays*, Westport CT. 1977, s. 7–14.

2) fakt niedostrzegania przez tradycyjną estetykę elementarnej prawdy, że każde dzieło sztuki jest cenione ze względu na jego unikalność i niepowtarzalną oryginalność i dlatego estetyka nie może ustalać żadnych ogólnych reguł tworzenia, przeżywania, interpretowania i oceniania dzieła sztuki.

Przeciwnicy normatywizmu artystycznego i estetycznego powoływali się również na praktykę najnowszej twórczości awangardowej, która jak utrzymuje teoretyk awangardy Peter Bürger, zniszczyła wszelką możliwość ustalania wartościowych i uzasadnionych norm[2].

Jeśli normatywizm miał być jednym z grzechów głównych tradycyjnej estetyki, to nic dziwnego, że przezwyciężeniem tej słabości miała być, zdaniem niektórych przedstawicieli estetyki analitycznej, ucieczka w czysty deskryptywizm, pozbawiony nie tylko skłonności normatywistycznych, lecz nawet jakichkolwiek elementów wartościowania. W rezultacie powstało kilka klasyfikacyjnych, aksjologicznie neutralnych definicji sztuki. Podjęto także próby stworzenia czysto deskrypcyjnych teorii sztuki, które w zamierzeniach ich autorów miały dawać pełną charakterystykę praktyki artystycznej, unikając przy tym normatywizmu i wartościowania. Klasycznym przykładem takiej koncepcji jest teoria instytucjonalna George'a Dickiego. W rzeczywistości jednak ani teoria instytucjonalna, ani inne próby stworzenia czysto opisowych i klasyfikacyjnych koncepcji sztuki, nie spełniły żywionych wobec nich oczekiwań i nie stały się pełnymi i zadowalającymi teoriami sztuki.

Wiele przemawia za tym, że nie był to przypadek. Inaczej być nie mogło, bo jak słusznie zauważył Theodore Adorno, „idea aksjologicznie neutralnej estetyki jest nonsensem"[3].

Przed podjęciem próby uzasadnienia tezy, że żadna czysto deskryptywna teoria nie może dać pełnej charakterystyki sztuki, warto, jak sądzę, przeprowadzić kilka dystynkcji dotyczących rozumienia takich pojęć jak norma i normatywność.

W naukach społecznych pojęcie „norma", charakteryzowane przy pomocy takich terminów jak: standard, reguła, wzorzec, nakaz i zakaz, używane jest w dwóch zasadniczych znaczeniach:

[2] P. Bürger, *Theory of Avant-Garde*, Manchester, 1984, s. 87.

[3] T. Adorno, *Aesthetics Theory*, London and New York, 1984, s. 371.

1) jako „a k t u a l n y wzorzec zachowania, jako to, co jest «normalne» w tym sensie, że jest regularnie lub standardowo czynione przez członków społeczności" oraz

2) „jako z a l e c a n y wzorzec: co jest rozumiane w danej społeczności jako to, co należy czynić"[4].

Sądzę, że te dwa zasadnicze rozumienia pojęcia „norma" determinują dwa różne rozumienia normatywności i estetyki. Czym innym jest bowiem normatywność polegająca na uchwyceniu i wyartykułowaniu norm aktualnie funkcjonujących w twórczości artystycznej, czym innym zaś mniej lub bardziej arbitralne ustalenie norm przez teoretyków i narzucanie ich twórcom, ich dziełom i odbiorcom percepującym te dzieła. Czym innym jest normatywność rekonstruowana „z dołu", czym innym zaś normatywność ustalana i zalecana „z góry". Czym innym jest także normatywność *implicite*, zawarta w danej koncepcji sztuki, tzn. normatywność tylko implikowana przez określone rozumienie natury sztuki i jej wartości, przez rozumienie swoistości danej dziedziny sztuki (np. muzyki), jakiegoś stylu artystycznego (np. gotyku) lub poetykę konkretnego gatunku (np. tragedii). Czym innym jest natomiast normatywność *explicite*, wyrażona w systemie reguł sformułowanych przez teoretyków, traktowanych jako uniwersalne i obowiązujące twórców i odbiorców sztuki. Oba rozumienia normatywności są uprawnione, nie sądzę jednak by można je identyfikować. Podobnie jak nie należy utożsamiać niewątpliwie aksjologicznego charakteru estetyki z jej ewentualną normatywnością, która może występować w estetyce w różnych formach i w różnym stopniu.

Estetyka ma prawo i obowiązek artykułować, kulturowo zróżnicowane i historycznie zmieniające się, reguły tworzenia dzieł sztuki oraz obcowania z nimi, interpretowania ich i oceniania. Estetyka powinna unikać jednak arbitralnego ustalania norm określających lub ograniczających proces twórczy lub formy i sposoby właściwego obcowania ze sztuką i wartościowania jej. Normy estetyczne są wyrazem wrażliwości estetycznej i upodobań estetycznych danej epoki, normy artystyczne są ekstrapolacją estetyki *implicite* zawartej w dziełach, które w określonej kulturze

[4] M. Gilbert, *Norm* [w:] *The Blackwell Dictionary of Twentieth Century Social Thought*, W. Outhwaite i Z. Bottomore (red.), Oxford, 1993, s. 425.

i epoce osiągnęły sukces oraz uznanie ekspertów i publiczności. Jeśli estetycy mają świadomość zmienności norm artystycznych i estetycznych, jeśli zdają sobie sprawę, że periodycznie i prawidłowo dochodzić musi do konfliktu między panującymi normami a nową sztuką i że w konflikcie tym zwycięża prędzej czy później nowa sztuka, to tak rozumiana normatywność estetyki nie stanowi żadnego zagrożenia dla twórczości artystycznej i nie powinna być uznawana za słabość estetyki. Świadomość kulturowej różnorodności i historycznej zmienności powinna chronić przed stosowaniem reguł poetyki Arystotelesa wobec dramaturgii XX w., kanonów włoskiego malarstwa renesansowego wobec ikon prawosławnych, norm poezji neoklasycznej wobec poezji romantycznej, kanonów europejskiej opery wobec opery chińskiej itp.

Ze względu na rozumienie natury norm i siły ich obowiązywania należy więc także, jak sądzę, odróżniać radykalną normatywność estetyki monistycznej (uznającej jeden ideał estetyczny, jeden wzorzec artystyczny, jeden styl, jeden typ wartości artystycznej oraz jeden model percypowania dzieła) i absolutystycznej od umiarkowanego (łagodnego) normatywizmu estetyki pluralistycznej, uznającej równowartościowość odmiennych tradycji, stylów i konwencji artystycznych oraz różnych typów wartości artystycznych i estetycznych.

Normatywność estetyki tradycyjnej nie zawsze była grzechem wobec sztuki. Nie była nim z pewnością wtedy, gdy sztuka tak jak w Grecji antycznej rozumiana była jako wytwarzanie rzeczy zgodnie z przyjętymi regułami. Nie była też nim wieki całe aż do XVIII stulecia włącznie, kiedy to tacy najwybitniejsi artyści jak: Leonardo da Vinci, Dürer, Lessing i inni sami ustalali normy, które miały obowiązywać w sztuce. Rozumienie sztuki jako twórczości zaczęto łączyć ze sztuką na dobre dopiero od XIX w. Uporczywie przypisywany estetyce radykalny normatywizm, który mógłby stanowić autentyczne zagrożenie dla swobody twórczości, wcale nie jest konieczną i istotną cechą tej dyscypliny i znacznie częściej występuje w krytyce artystycznej. Prawdą jest natomiast, że w większości filozoficznych teorii sztuki występują elementy wartościowania oraz zawarte są *implicite* założenia normatywne. Kryteria wartościowania estetycznego i normy estetyczne są powiązane wzajemnie, nie znaczy to jednak, że można je identyfikować ze sobą. Normy estetyczne jako takie oraz fakty ich przestrzegania lub odchodzenia od nich są zawsze kryteriami wartoś-

ciowania. Nie można mówić jednak o zależności odwrotnej. Nie wszystko co jest przedmiotem oceny estetycznej może być podstawą normy estetycznej. Normy i oceny nie pokrywają się także pod względem treściowym. Przestrzeganie normy może być zarówno kryterium pozytywnej wartości, jak też świadectwem konwencjonalności, banalności utworu. Podobnie fakt odchodzenia od przyjętych norm estetycznych może być w jednym przypadku kryterium estetycznej słabości utworu, w innym zaś może świadczyć o fakcie pojawienia się utworu nowatorskiego lub nawet arcydzieła.

Aspekty aksjologiczne są organicznym składnikiem poznania i występują we wszystkich dyscyplinach badawczych. Tym bardziej więc nie mogą być wyeliminowane z estetyki i filozofii sztuki. Adorno miał niewątpliwą rację, stwierdzając, że „bez wartości nic nie może być zrozumiane w estetyce. Szczególnie bowiem w dziedzinie sztuki wartości są niezbędne"[5].

Podejmowane na gruncie estetyki analitycznej próby stworzenia estetyki czysto opisowej nie przyniosły interesujących rezultatów. Dotyczy to przede wszystkim antyesencjalistów, którzy negowali możliwość stworzenia teorii sztuki i postulowali konieczność ograniczenia się do porządkowania i analizowania pojęć dotyczących sztuki. M. Weitz uważał np. za konieczne zastąpienie pytania: „co to jest sztuka?" pytaniem: „jakim pojęciem jest pojęcie «sztuka»?" Każda bowiem realna definicja i teoria sztuki jest, jego zdaniem, restryktywna i może stanowić rzeczywiste zagrożenie dla przyszłego rozwoju sztuki. Ograniczenie się do dyskursu czysto lingwistycznego na temat sztuki nie mogło przynieść rezultatów autentycznie wartościowych poznawczo. Prowadziły one z reguły do jałowego pod względem poznawczym mówienia, o mówieniu o sztuce.

Niepowodzeniem zakończyły się również bardziej ambitne próby stworzenia czysto klasyfikacyjnych teorii sztuki. Przykładem może być teoria instytucjonalna Dickiego.

Argumentem przeciwko czystemu deskryptywizmowi w filozofii sztuki jest m.in. fakt, że zarówno Dickie jak i Bürger, mimo programowo antynormatywistycznych deklaracji, nie byli w stanie uniknąć normatywizmu. Jak słusznie zauważył Lambert Zuidervaart, koncepcja Bürgera

[5] T. Adorno, *op. cit.*, s. 371.

zawiera normę *implicite*. „Co najmniej przez implikację ustanawia on jako ważną (*valid*) normę historyczny wpływ zjawisk artystycznych na teorię estetyczną"[6].

Normatywizm Dickiego zaś wyrażony jest *explicite* i to dwukrotnie. Po pierwsze, w polemice z Binkleyem, Dickie odmawia statusu artystycznego sztuce konceptualnej typu *Thoughts* Roberta Barry'ego. Przypadek Barry'ego różni się, jego zdaniem, zdecydowanie od przypadku *ready-mades* Duchampa. „W centrum tworzenia sztuki była praca z medium [...]. Przez setki lat tysiące ludzi uczyło się jak posługiwać się medium i w ten sposób tworzyć sztukę. Następnie Duchamp posłużył się urynałem jako medium w sposób nieco podobny do sposobu w jaki rzeźbiarz posługuje się kawałem kamienia, wytwarzając dzieło sztuki [...]. Działania Duchampa i Barry'ego są w pewien sposób podobne, ale są fundamentalnie i całkowicie innego rodzaju. Przepaść, która je dzieli na dwa różne działania oznacza różnicę między tworzeniem sztuki i tylko mówieniem, że ktoś tworzy sztukę". W przypadku Barry'ego, „żadne nowe medium nie jest ani wprowadzone, ani zmienione, faktycznie Barry odrzuca wszystkie media"[7]. Dickie odmawia więc statusu dzieł sztuki propozycjom Barry'ego, ponieważ ten ostatni nie posługuje się żadnym artefaktem, ponieważ rezygnuje z jakichkolwiek mediów, nie przestrzegając tym samym tradycyjnych reguł twórczości, które jak się okazuje, Dickie uważa za uniwersalne normy obowiązujące wszelką sztukę. Po drugie, Dickie nie ogranicza się do odrzucenia konceptualnych propozycji Barry'ego, ale sam proponuje „dwie reguły tworzenia sztuki" (*rules of artmaking*) a mianowicie: „wytworzenie artefaktu" i zaprezentowanie tego artefaktu „publiczności świata sztuki" (*an artworld public*). Każda z tych norm jest warunkiem koniecznym dla tworzenia sztuki a „obie reguły łącznie są wystarczające dla wytwarzania dzieł sztuki"[8].

Przypadki Bürgera i Dickiego świadczą na rzecz słuszności przekonania K. Lüdekinga, utrzymującego, że „pojęcie sztuki, jak pokazują przykłady, jest używane głównie jako pojęcie wartościujące (*value-concept*)"

[6] L. Zuidervaart, *Normative Aesthetics and Contemporary Art: Burger's Critique of Adorno* [w:] *Proceedings of XIth International Congress in Aesthetics*, R. Woodfield (red.), Nottingham 1990, s. 244.

[7] G. Dickie, *Art Circle: A Theory of Art*, New York 1984, s. 61.

[8] *Ibidem*, s. 69.

i dlatego właśnie „podejmowane przez filozofów analitycznych różnorodne próby pokazania jak pojęcie sztuki może być używane bez jakiegokolwiek zaangażowania kryteriów normatywnych przyniosły tak niesatysfakcjonujące rezultaty, że w końcu utraciły one wiarygodność całkowicie"[9].

Przeprowadzenie granicy między opisem a wartościowaniem i normowaniem jest rzeczą niezwykle trudną. Wynika to między innymi z faktu, że nawet „najprostszy obiekt nie może być opisany k o m p l e t n i e". Dlatego „każda deskrypcja zakłada pewien rodzaj selekcji, a dokonany wybór (dotyczący tego, co włączyć do opisu) musi być ostatecznie uzasadniony przez normy i wartości"[10].

Jednym z głównych powodów, dla których instytucjonalna teoria nie może być uznana za pełną i zadowalającą charakterystykę sztuki jest programowe ignorowanie problematyki wartości sztuki. Prawdą jest, że teoria ta dość wiernie opisuje współczesną praktykę artystyczną, zauważając i podkreślając słusznie fakt znacznego zinstytucjonalizowania tej praktyki. Ignorując jednak aksjologiczne aspekty sztuki, teoria instytucjonalna nie może dać wyczerpującej charakterystyki praktyki artystycznej i wykryć jej swoistość, ponieważ sztuka jest zjawiskiem *par excellence* aksjologicznym. Działalność artystyczna polega na tworzeniu wartości oraz na stałym waloryzowaniu (wartościowaniu i przewartościowywaniu) pozaartystycznych wartości w danym społeczeństwie[11].

Nie ulega wątpliwości, że sztuka zawsze była związana ze sferą wartości: z odkrywaniem, tworzeniem i popularyzowaniem lub negowaniem różnorodnych wartości ludzkich, zawsze też była związana z waloryzowaniem pozaartystycznych wartości życiowych przy pomocy właściwych sobie środków ekspresji i sugestii artystycznej. Teoria sztuki nie może zre-

[9] K. Lüdeking, *Does Analytic Rest on a Mistake?* [w:] *Proceedings of XIth International Congress in Aesthetics*, s. 126.

[10] G. Hermeren, *Aspects of Aesthetics*, Lund 1983, s. 245. Normatywne elementy ujawniają się w sposób nieuchronny nie tylko przy deskrypcji, lecz również przy interpretacji, co przekonująco pokazał Charles Stevenson w *Interpretation and Evaluation in Aesthetics* (1980) przedrukowanym w antologii M. Weitza *Problems in Aesthetics*, wyd. II, London, 1970, s. 877–913. Por. w szczególności s. 884–887.

[11] Jerzy Kmita utrzymuje, że główną funkcją praktyki artystycznej jest specyficznie artystyczna „waloryzacja" światopoglądowa wartości bezpośrednio uchwytnych praktycznie, „życiowych". Por. J. Kmita, *Kultura i poznanie*, Warszawa 1985, s. 33–37 i 168–171.

zygnować z opisywania funkcjonowania sztuki jako źródła i przekaźnika wartości oraz różnorodnych procesów wartościowania związanych ze sztuką (wartościowanie rzeczywistości przez artystę i jego dzieło, dzieła sztuki przez ekspertów, instytucje artystyczne i zwykłych odbiorców, wartościowanie kompetencji artystów i odbiorców przez krytyków oraz kompetencji krytyków przez artystów, społeczne wartościowanie (przypisywanie określonego miejsca w hierarchii społecznej) artystów, koneserów i kolekcjonerów sztuki).

Współczesna filozofia sztuki wolna jest od normatywistycznych skłonności i nie ogranicza wolności twórczej ani nie krępuje rozwoju sztuki. Jest ona wielce tolerancyjna i życzliwie otwarta wobec najbardziej śmiałych i kontrowersyjnych propozycji artystycznych, wystrzega się nie tylko normatywizmu, lecz nawet wartościowania. Jest natomiast ustawicznie skłonna do samokrytycznej refleksji.

Można przypuszczać nawet, że czasami nadmiernie ogranicza swe prawa do wyrażania wątpliwości i ocen, zmniejszając przez to swą przydatność społeczną. Odbiorcom sztuki najnowszej potrzebne są bowiem nie tylko opisy i klasyfikacje współczesnej twórczości artystycznej, lecz również kryteria pozwalające odróżnić wartościowe dokonania artystyczne od produktów pseudoartystycznych. W szczególności odbiorcy najnowszej twórczości awangardowej mają uzasadnione wątpliwości, czy wszystkie propozycje i eksperymenty artystyczne mogą być uznane za dzieła sztuki. Czują się oni często zdezorientowani i zagubieni i mają prawo oczekiwać pomocy ze strony estetyki i krytyki artystycznej.

Konkludując, nie jestem pewien czy generalna teza głosząca, że estetyka ma zawsze podstawy normatywne, nie jest zbyt radykalna, zbyt mocna. Osobiście wolę mówić o normatywnych aspektach estetyki. Stopień normatywności różnorodnych teorii nie jest jednakowy. Zwolennicy deskryptywności w estetyce mają niewątpliwie szlachetne intencje. Deskrypcja powinna być rzeczywiście ważną i konieczną częścią każdej estetyki i filozofii sztuki. Nie mam jednak żadnych wątpliwości, że estetyka jest dyscypliną aksjologiczną[12], że żadna czysto opisowa teoria sztuki nie

[12] Z tekstu wynika, że jestem zwolennikiem szerszego rozumienia aksjologiczności estetyki, uważam bowiem, za Adorno, że aksjologiczny charakter mają nie tylko estetyki normatywne, lecz również te estetyki, które pragną być czysto deskryptywne. Stanowisko moje

może dać pełnej charakterystyki tego zjawiska. Obawiam się też, że użyteczność takiej czysto deskrypcyjnej teorii sztuki byłaby też czysto teoretyczna, jest ona bowiem potrzebna przede wszystkim (być może nawet wyłącznie) samym teoretykom.

nie jest wcale odosobnione w polskiej estetyce, podzielał je na przykład Mieczysław Wallis, który uznawał możliwość „naukowej estetyki wartościującej", odrzucając możliwość „naukowej estetyki normatywnej". Por. M. Wallis, *Przeżycie i wartość*, Kraków 1968, s. 11. Prof. Teresa Kostyrko zwróciła mi jednak słusznie uwagę, że nie jest to pogląd powszechnie przyjęty w humanistyce polskiej. W szkole poznańskiej, np. dominuje pogląd, że tylko estetyka normatywna jest dyscypliną aksjologiczną w ścisłym tego słowa znaczeniu. Chętnie odnotowuję ten fakt, dziękując prof. Kostyrko za jej uwagę. Chciałbym jednak dodać, że wśród najwybitniejszych przedstawicieli szkoły poznańskiej nie ma w tej sprawie jednomyślności. Prof. Anna Zeidler-Janiszewska np. zgadza się w tej kwestii ze mną. Obie uczone wyraziły swoje poglądy w sprawie aksjologiczności estetyki w prywatnych dyskusjach ze mną w marcu 1995 r. na konferencji w Zielonej Górze.

Część II

DYSKUSJE WOKÓŁ ISTOTY SZTUKI

Rozdział 3

EMOCJONALISTYCZNE TEORIE SZTUKI

Emocjonalizm w teorii sztuki polega na upatrywaniu istoty sztuki w wyrażaniu, ucieleśnianiu lub komunikowaniu przeżyć emocjonalnych. Teorie, które tak rozumieją istotę sztuki, są teoriami emocjonalistycznymi.

We współczesnej anglo-amerykańskiej estetyce emocjonalistyczne koncepcje sztuki zaliczane są z reguły do teorii klasycznych, jak imitacyjne i formalistyczne. Wybitny estetyk amerykański Morris Weitz w bardzo głośnym artykule *The Role of Theory in Aesthetics* (1956) za wielkie, choć zawodne teorie sztuki uznaje: formalizm, woluntaryzm, emocjonalizm, intelektualizm, intuicjonizm i organicyzm[1].

Emocjonalistycznym teoriom sztuki osobne miejsce w swych pracach poświęcają również autorzy akademickich podręczników estetyki oraz monografii naukowych. Tak np. Jerôme Stolnitz uważa, że emocjonalizm jest jedną z głównych teorii sztuki obok teorii imitacyjnych i formalistycznych[2]. Arnold Berleant za tradycyjne i jednostronne teorie sztuki uznaje: imitacyjne, emocjonalistyczne, ekspresjonistyczne, komunikacyjne i formalistyczne[3].

Teoriom emocjonalistycznym najczęściej przeciwstawiane są (z różnych zresztą względów) teorie formalistyczne i intelektualistyczne. Najbliższe zaś emocjonalizmowi są teorie ekspresjonistyczne. Emocjonalizm

[1] M. Weitz, *Rola teorii w estetyce* [w:] *Estetyka w świecie*, M. Gołaszewska (red.), t. I, Kraków 1985, s. 348–350.

[2] J. Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Boston 1960, s. 158–190.

[3] A. Berleant, *The Aesthetics Field*, Springfield Ill., 1970, s. 24–38.

i ekspresjonizm nakładają się całościowo na siebie. Niektórzy teoretycy są równocześnie emocjonalistami i ekspresjonistami, uważają bowiem, że istota sztuki sprowadza się do ekspresji emocji. Nie są to jednak teorie identyczne, ponieważ nie wszyscy emocjonaliści uważają wyrażenie emocji za istotę sztuki i nie wszyscy ekspresjoniści sądzą, że celem sztuki jest ekspresja emocji właśnie.

Emocjonalistyczne rozumienie sztuki właściwe było wielu twórcom i teoretykom romantyzmu, ale pierwsza taka rozwinięta i usystematyzowana teoria powstała dopiero w końcu XIX w. Jej autorem jest estetyk francuski Eugene Véron. W wydanej w 1878 r. książce *L'Esthéstique* podał swą ogólną defnicję sztuki, w której stwierdził, że sztuka jest zewnętrzną manifestacją emocji osiągniętą bądź ekspresywnie zorganizowanymi liniami, formami i kolorami, bądź rytmicznie uporządkowanymi gestami, dźwiękami lub słowami. Wychodząc z takiego rozumienia sztuki, za ostateczny miernik wartości dzieła sztuki uznał on siłę manifestowanych przez to dzieło emocji. Sztuka jest według niego swoistym językiem emocji[4]. Jej początków dopatrywał się w ekspresji krzyku i gestu. Naturalna ekspresja cierpienia i radości jest zdolnością właściwą nie tylko ludziom, lecz również zwierzętom. Ale tylko człowiek posiadł zdolność różnicowania, wzbogacania i tworzenia nowych środków wyrażania emocji. Istotnym rysem odróżniającym sztukę od nauki jest, zdaniem Vérona, dominacja subiektywności nad obiektywnością i wielka rola twórczej imaginacji.

Teoria Vérona zdecydowanie, choć niezbyt konsekwentnie zrywała z tradycją określania istoty sztuki za pomocą kategorii piękna. W odróżnieniu od swoich poprzedników Véron uważał, że celem twórczości artystycznej nie jest tworzenie przedmiotów pięknych, lecz ekspresyjnych. Równocześnie zaproponował podział sztuki na dwa zasadnicze rodzaje, podważając uniwersalność głównej swej tezy.

Pierwszy rodzaj to sztuka ekspresyjna, która nie musi być związana z pięknem, gdyż jej celem jest wyrażanie emocji. Istnieje jednak również sztuka czysto dekoracyjna, której celem jest kreowanie piękna. Ten rodzaj dominował jego zdaniem w Grecji antycznej[5].

[4] E. Véron, *Estetyka*, Warszawa 1892, s. 109.

[5] *Ibidem*, s. 130–136.

Pogląd sugerujący, że dominowała tam sztuka dekoracyjna, słusznie został przez wielu autorów zakwestionowany. Wszelako nie w tym upatrywano główny brak teorii Vérona. Jej słabość polega bowiem przede wszystkim na tym, że nie wyjaśnia ona, na czym polega swoistość ekspresji artystycznej i nie pozwala odróżnić sztuki od pozaartystycznych form ekspresji. Véronowi nie udało się również udowodnić, że istota sztuki może być rzeczywiście sprowadzona do wyrażenia emocji. Mimo tych braków i ograniczeń teoria Vérona inspirowała innych autorów poszukujących istoty sztuki. Jednym z nich był wielki pisarz rosyjski Lew Tołstoj.

W 1898 r. opublikował on rozprawę *Co to jest sztuka*?, która do dziś traktowana jest jako jeden z klasycznych tekstów dyskutowanych przez teoretyków i zalecanych studiującym estetykę i teorię sztuki. Zanim ją napisał, zapoznał się gruntownie z literaturą estetyczną. W rezultacie autor *Wojny i pokoju* doszedł do wniosku, że mimo stosu ksiąg poświęconych sztuce dotychczasowa estetyka nie podała zadowalającego określenia sztuki. I ten stan rzeczy był pierwszym powodem, który go skłonił do podjęcia refleksji teoretycznej. Ponadto miał on po temu jeszcze jeden powód, ważniejszy niż fiasko dotychczasowych teorii. Uważał mianowicie, że fałszywe koncepcje teoretyczne usprawiedliwiają, sankcjonują, a nawet uświęcają dziwaczną, nieprawdziwą i niekomunikatywną elitarną sztukę europejską, uznając ją za uniwersalny wzorzec. Sztukę, która utraciła jego zdaniem zdolność wyrażania religijnej świadomości epoki i przekształciła się w wyrafinowaną, lecz żałosną i szkodliwą imitację sztuki prawdziwej.

Sztuka prawdziwa jest w przekonaniu Tołstoja „wielką sprawą", odgrywając bardzo ważną rolę w życiu każdego człowieka i w rozwoju ludzkości. Dotychczasowa estetyka nie potrafiła jednak dostrzec i pokazać wielkiej misji sztuki, sprowadzając ją najczęściej do zabawy, rozrywki lub przyjemności. Istniejące estetyki nie udzieliły dotąd zadowalającej odpowiedzi na pytanie: Co to jest sztuka? Nie można bowiem za właściwą odpowiedź uznać twierdzenia, że celem sztuki (której ludzie składają czasem nawet życie w ofierze) jest piękno. Dopóki ludzie za sens i cel sztuki uznawać będą „piękno, czyli swoistą przyjemność dostarczaną przez sztukę", dopóty wykrycie i określenie jej rzeczywistej istoty nie będzie możliwe. Spośród znanych sobie teorii sztuki za godną uwagi uznał Tołstoj tylko koncepcję Vérona. Choć temu ostatniemu nie udało się dokładniej zdefiniować sztuki, zrozumiał on jednak, że nie można jej określać za

pomocą mglistego pojęcia „piękna" i trafnie dostrzegł, że najistotniejszą jej cechą jest ekspresja emocji.

By odciąć się wyraźnie od błędów swoich poprzedników, Tołstoj uważa za stosowne rozpocząć od odrzucenia fałszywych koncepcji i ustalić, czym sztuka nie jest. Nie jest więc ona „ani przejawem jakiejś tajemniczej idei" piękna lub Boga, ani rozrywką lub „zabawą, w której człowiek wyładowuje nadmiar nagromadzonej energii". Nie jest też po prostu zewnętrznym wyrazem emocji, tym bardziej zaś nie jest rozkoszą lub wytwarzaniem przyjemnych przedmiotów. Tołstoj konsekwentnie i zdecydowanie zwalcza estetyzm i hedonizm, obarczając je odpowiedzialnością za wszystkie błędy i niepowodzenia dotychczasowej estetyki oraz za szkodliwe tendencje we współczesnej mu sztuce europejskiej.

Tołstoj ma rację krytykując hedonizm estetyczny jako teorię sztuki, nikomu wszakże nie udało się dotychczas sensownie uzasadnić i obronić przekonania, że jedynym celem sztuki i istotą jej oddziaływania na odbiorców jest dostarczenie im swoistej przyjemności. Znacznie bardziej skomplikowana jest sprawa krytyki estetyzmu w teorii sztuki. Pisarz uważał, że sztuki nie można określić za pomocą kategorii piękna, ponieważ jest ona „dobrem duchowym niezbędnym wszystkim ludziom jak religia". Będąc dobrem nie musi być wcale pięknem, gdyż pojęcia „piękno" i „dobro" nie tylko nie są tożsame, lecz są raczej swoim przeciwieństwem, „ponieważ dobro przeważnie polega na przezwyciężeniu namiętności – piękno zaś jest podstawą wszystkich naszych namiętności". Poza tym wszelkie sensowne określenia piękna sprowadzają je do swoistej przyjemności. Każda więc koncepcja akcentująca estetyczną naturę sztuki prowadzi w konsekwencji do zwalczanego przez Tołstoja hedonizmu estetycznego.

Tołstoj ewidentnie upraszczał sprawę, zwalczając bowiem zwolenników estetycznej natury sztuki, przypisywał im utożsamianie piękna z przyjemnością. Można by uważać, że istotne i swoiste dla sztuki są wartości estetyczne, nie sprowadzane jednak do wąsko rozumianego piękna, ani tym bardziej do swoistej przyjemności lub rozkoszy doznawanej przez odbiorców dzieła sztuki. Tołstoj nie mógł oczywiście przewidzieć umiarkowanego i anty-hedonistycznego estetyzmu fenomenologów, ale już w jego czasach koncepcje wiążące sztukę z pięknem nie zawsze miały charakter hedonistyczny.

Odrzuciwszy dotychczasowe (błędne) koncepcje, autor *Anny Kareniny* sam spróbował odpowiedzieć na pytanie: „Co to jest ta sztuka, której

się składa w ofierze wysiłki milionów ludzi, ba ludzkie istnienia, a nawet moralność?" Uważał przy tym, nie bez racji zresztą, że aby odpowiedzieć na to pytanie, należy wykryć, na czym polega rola sztuki w życiu człowieka i w historii ludzkości. Dociekając tej roli, doszedł on mianowicie do wniosku, że sztuka jest przede wszystkim jednym z najważniejszych środków komunikacji między ludźmi, jest środkiem obcowania niezbędnym do życia i do zbliżenia się poszczególnych jednostek i ludzkości do szczęścia i odgrywa w życiu ludzi podobną funkcję jak język. Za pomocą słów ludzie przekazują innym ludziom swoje myśli, dzięki sztuce zaś wyrażają i przekazują innym swoje uczucia.

Sztuka jest więc według niego działalnością, za pomocą której jedni ludzie przekazują swoje uczucia innym, jest „działalnością ludzką polegającą na tym, że jeden człowiek świadomie za pomocą pewnych znaków zewnętrznych przekazuje innym przeżywane przez siebie uczucia"[6]. Przekazywanie myśli jest możliwe dzięki właściwej ludziom zdolności rozumienia słów, symboli wyrażających myśli, komunikowanie uczuć natomiast jest możliwe dzięki zdolności człowieka do „zarażenia" się uczuciami innego człowieka i dzięki zdolności sztuki do „zarażania" odbiorców uczuciami twórcy wyrażonymi w dziele. Na zdolności człowieka do „zarażania" się uczuciami innych ludzi opiera się sztuka, dzięki tej zdolności jest ona w ogóle możliwa. Sztuka nie jest więc po prostu ekspresją uczuć, lecz tak zorganizowaną ekspresją uczucia przeżytego wcześniej przez twórcę, że „zaraża" ona odbiorcę właśnie tym uczuciem, zmuszając go do przeżywania tego, czego wcześniej doznał artysta. Przedmiotem sztuki, najogólniej rzecz biorąc, są uczucia ludzkie. Każde z nich, silne i słabe, ważne i nieistotne, może być wyrażone przez sztukę. Z kontekstu i podanych przykładów wynika, że pojęcie „uczucie" rozumiane i używane jest przez Tołstoja bardzo szeroko i nieprecyzyjnie, tak że obejmuje ono emocjonalnie zabarwione wrażenia zmysłowe, przelotne nastroje, głębokie wzruszenie, emocje i namiętności ludzkie, jak miłość i nienawiść. Żadnego z uczuć nie preferuje. Nie wyróżnia też Tołstoj żadnych swoistych uczuć estetycznych, które miałyby być najczęściej wyrażane przez artystów

[6] L. Tołstoj, *Co to jest sztuka?*, Kraków 1980, s. 83–91. Wnikliwą analizę Tołstojowskiej koncepcji sztuki znaleźć można w książce Tadeusza Szkołuta, *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Lublin 1999, s. 19–35.

i doznawane przez odbiorców. Uznaje on tylko jedną swoistą własność uczuć wywołanych przez sztukę. Polega ona na tym, że odbiorca tak się zespala z artystą, że w jego odczuciu percypowany utwór nie jest dziełem cudzym, lecz jego własnym, że wszystko, co ten utwór wyraża, jest tym właśnie, co on sam od dawna chciał wyrazić. Wielkie dzieło sztuki sprawia, że w świadomości odbiorcy rozdział pomiędzy nim a artystą znika.

„Zaraźliwość" emocjonalna jest właśnie według Tołstoja jedyną cechą odróżniającą prawdziwą sztukę od naśladowczej, a stopień tej „zaraźliwości" jest jedynym kryterium wartości dzieła sztuki. Im silniejsze „zarażenie", tym lepsza sztuka bez względu na swoje treści, tzn. niezależnie od wartości uczuć, jakie wyraża. Tołstoj starał się bardzo konsekwentnie stosować to kryterium wartościowania sztuki, nie wahał się nawet twierdzić, że jeśli pieśń kobiet wiejskich wzrusza nas, a sonata Beethovena nie, znaczy to, że pieśń ta jest prawdziwą sztuką, a sonata tylko nieudaną próbą.

Uznanie każdego wypadku zaraźliwego wyrażania uczuć (bardzo szeroko rozumianych) za fakt artystyczny prowadzi do zbyt szerokiego rozumienia pojęcia sztuki.

Tołstoj zdawał sobie sprawę z tej konsekwencji i świadomie operował szerokim i wąskim rozumieniem tego pojęcia. Za nieuzasadniony uważał pogląd, że ze sztuką mamy do czynienia jedynie wtedy, gdy czytamy powieści lub poematy, słuchamy muzyki na koncertach lub oglądamy obiekty architektoniczne, rzeźby, obrazy czy spektakle teatralne. Tę oficjalnie uznaną sztukę miał tylko za drobną cząstkę sztuki, za pomocą której obcujemy ze sobą. „Całe życie ludzkie wypełnione jest utworami artystycznymi wszelkiego rodzaju, od kołysanki, żartu, przekomarzania się, ozdobnych sprzętów, strojów, przedmiotów codziennego użytku aż do nabożeństw czy procesji kościelnych. Wszystko to jest domeną sztuki". Tak szerokie i egalitarne rozumienie sztuki nie wyklucza jednak, jego zdaniem, sensowności wyodrębnienia z tej całości pewnej części, której przypisujemy szczególne znaczenie i którą nazywamy sztuką w węższym znaczeniu tego słowa.

Tołstoj uznał przy tym, że „takie szczególne znaczenie przypisywali zawsze wszyscy ludzie tej części owej działalności, która wyrażała uczucia wypływające z religijnej świadomości ludzkiej, i właśnie tę drobną cząstkę sztuki nazywali sztuką w pełnym tego słowa znaczeniu"[7]. Pojęcia świado-

[7] *Ibidem*, s. 93–94.

mości religijnej niestety bliżej nie określił. W jego przekonaniu ona narzuca ludziom właściwe ich epoce rozumienie sensu życia i szczęścia, rozstrzyga o tym, co dobre i co złe i najogólniej rzecz biorąc, „jest świadectwem nowo powstającego stosunku człowieka do świata". Jeśli świadomość religijna to „najgłębsze zrozumienie sensu życia, jakie osiągnęli ludzie w danym społeczeństwie", a także różne w różnych epokach i społeczeństwach rozumienie dobra i zła[8], to Tołstojowskie rozumienie świadomości religijnej jest dalekie od ortodoksyjnego, religijnego rozumienia tego pojęcia. Myśl Tołstoja można więc chyba wyrazić innymi słowami: sztuką w wąskim znaczeniu jest działalność ludzka wyrażająca uczucia wypływające ze światopoglądu filozoficznego danej epoki i danego społeczeństwa; sztuką najbardziej godną uznania jest ta, która wyraża uczucia związane z najważniejszymi filozoficznymi i etycznymi problemami danego okresu.

Okazuje się więc, że nie wszystkie uczucia wyrażane przez sztukę są równie ważne. Okazuje się też, że nie tylko stopień „zaraźliwości" uczuciowej, ale też rodzaj (wartość) samych uczuć może być brany (i jest brany przez samego Tołstoja) pod uwagę przy wartościowaniu utworów artystycznych. Pisarz wyróżnił jeszcze jedno kryterium wartości sztuki – komunikatywność. Uważał on, że język prawdziwej sztuki jest zrozumiały dla wszystkich, a „wielkie dzieła sztuki są wielkie dlatego, że są przystępne i zrozumiałe dla wszystkich".

Sztuka, która przestaje być komunikatywna, przestaje być sztuką, a w każdym razie przestaje być sztuką wielką. Utrata powszechnej komunikatywności, dążność do bardziej złożonego wyrażania myśli i uczuć, a więc „dziwaczność", „niejasność" i „elitaryzm" uznał Tołstoj za istotne braki współczesnej mu sztuki europejskiej. Przestała ona wedle niego pełnić swą misję wobec człowieka i ludzkości, przestała spełniać swe funkcje społeczne. Społeczną rolę sztuki sprowadzał Tołstoj w zasadzie do trzech zasadniczych funkcji. Pierwszą stanowi komunikowanie emocji, o czym była mowa. Drugą jest integracja. Dzięki sztuce ludzie nie tylko informują się nawzajem o doznawanych przez siebie uczuciach, lecz także, przeżywając to samo, umacniają więź między sobą. „Sztuka, wszelka sztuka jako taka – pisał Tołstoj – ma właściwości zbliżania ludzi. Sprawia, że ludzie doznający uczucia wyrażonego przez artystę łączą się najsamprzód

[8] *Ibidem*, s. 256 i 98.

z artystą, a następnie ze wszystkimi ludźmi, którzy doznawali podobnego wrażenia"[9]. Ludzie cenią sztukę między innymi dlatego, że dzięki niej przezwyciężają swą izolację i poczucie samotności. Trzecia funkcja sztuki polega na uszlachetnianiu ludzkich uczuć i wewnętrznym doskonaleniu człowieka. Dzięki sztuce następuje przekazywanie najwartościowszych uczuć z pokolenia na pokolenie: człowiekowi staje się „dostępne w dziedzinie uczucia wszystko, co przeżyła przed nim ludzkość". Tołstoj nie poprzestał jednak na tym słusznym twierdzeniu; uważał on także, że zdolność „zarażania" się uczuciami odegrała równie wielką rolę w rozwoju ludzkości jak zdolność rozumienia myśli wyrażonych słowami. Sztuka stale rozwijała tę zdolność, wzbogacając uczucia i doświadczenia emocjonalne człowieka. Sądził, że bez uczuciowego „zarażenia" się zawdzięczanego sztuce ludzie byliby gorsi, niż są: „jeszcze dziksi, a przede wszystkim jeszcze bardziej rozdzieleni i bardziej wrogo usposobieni do siebie nawzajem". W ten sposób sztuka, obok języka, jest „jednym z dwóch organów postępu ludzkości". Pisarz z Jasnej Polany żywił utopijne przekonanie, że w sferze uczuć możliwy jest stały postęp jak w dziedzinie nauki. Podobnie jak dzięki nauce wiedza prawdziwa i potrzebna wypiera wiedzę błędną, tak też dokonuje się ewolucja uczuć za pomocą sztuki: wyparte zostają uczucia niższe, płytsze, mniej potrzebne ludziom do szczęścia, przez wyższe, bardziej potrzebne do szczęścia. Na tym polega powołanie sztuki[10].

Koncepcja Tołstoja zawierała niewątpliwie momenty dyskusyjne. On sam nie zawsze był konsekwentny, nie uściślał dostatecznie podstawowych pojęć, posuwał się w swoich postulatach zbyt daleko, a w ocenach nie zawsze był sprawiedliwy. Jego książka o sztuce była w znacznej mierze połączeniem manifestu artystycznego z traktatem moralisty. Wielki prozaik zawarł w niej swe przemyślenia i credo artystyczne; wypowiadał się w sposób sugestywny i emocjonalny, jak gdyby chciał nie tylko wyrazić swoje myśli i uczucia, lecz również zarazić nimi czytelników. Toteż koncepcja ta stanowi jedną z najbardziej radykalnych wersji emocjonalistycznej teorii sztuki, a jej istotnymi rysami są również antyestetyzm, antyhedonizm i skrajny moralizm. W swej twórczości literackiej Tołstoj nie był na szczęście wierny swej teorii. Nie jedyny to wypadek, w którym uczciwość artys-

[9] Zob. *ibidem*, s. 266.
[10] Zob. *ibidem*, s. 255.

tyczna i prawda życia wzięły górę nad doktryną. Twórczość tego klasyka literatury światowej okazała się znacznie bogatsza, niż można by oczekiwać na podstawie teorii; wyrażała ona nie tylko uczucia autora, lecz również jego myśli; nie była moralizatorstwem i nie stroniła od piękna, skądinąd tak ostro atakowanego przezeń w teorii. Następcy Tołstoja łagodzili radykalizm tez i maksymalizm postulatów jego teorii. Odrzucali jego nieuzasadniony antyestetyzm i starali się nadać emocjonalistycznej teorii sztuki bardziej konsekwentny i ścisły charakter. Ale nie dorównali mu.

Interesującą polemikę z jego koncepcją przeprowadził wybitny psycholog radziecki Lew Wygotski w *Psychologii sztuki*, ukończonej ostatecznie w 1925 r., a opublikowanej pośmiertnie dopiero 40 lat później.

Konsekwentnym reprezentantem emocjonalizmu w teorii sztuki i kontynuatorem myśli Vérona i Tołstoja w XX w. był estetyk amerykański Curt John Ducasse. Był on profesorem filozofii na uniwersytetach amerykańskich (University of Washington i Brown University) i należał obok Johna Deweya, De Witt Henry Parkera i Davida W. Pralla do współtwórców amerykańskiej estetyki akademickiej. Swoją teorię sztuki i zjawisk estetycznych wyłożył w sposób syntetyczny w *The Philosophy of Art* (1929), która w mniejszym jednak stopniu niż *Aesthetic Judgment* (1929) Pralla i *Art as Experience* (1934) Deweya wytrzymała próbę czasu.

Ducasse nawiązując bezpośrednio do koncepcji Vérona i Tołstoja sądzi, że oni mieli rację uważając sztukę za język uczuć. Zdaniem Ducasse'a Tołstoj mylił się jednak, traktując ją jako bezpośrednią formę przekazywania uczuć. Bliższy Ducasse'owi jest Véron, który dowodził, że istota sztuki polega nie na komunikowaniu uczuć artysty odbiorcom, lecz na ich ekspresji. Véronowi nie udało się wszakże podać ścisłej definicji sztuki, jego określenie jest bowiem za szerokie. Według Ducasse'a sztuką w najszerszym rozumieniu jest każda świadoma i celowa działalność zmierzająca do spowodowania rezultatów odpowiadających szczególnym wymogom naszej natury.

W ramach tak szeroko rozumianej sztuki Ducasse wyróżnił trzy jej zasadnicze formy: ektoteliczną, autoteliczną i endoteliczną. Do tej pierwszej, podporządkowanej zewnętrznym względem niej celom, zaliczył rzemiosło oraz sztukę użytkową i inżynieryjną. Sztuka autoteliczna polega na biegłości w grach i zabawach, a sztuka endoteliczna – na świadomym i bacznie kontrolowanym obiektywizowaniu jaźni, a inaczej rzecz określając – na świadomej i celowej autoekspresji. Z kolei w obrębie sztuk endotelicznych wyodrębnił trzy odmiany w zależności od tego, jaki element psychiki jest przez nią wyrażany i obiektywizowany: myśl, wola czy uczucie. I otóż tylko w tym trzecim wypadku mamy do czynienia ze „sztuką estetyczną", czyli sztuką we właściwym tego słowa znaczeniu.

Najogólniej i najkrócej rzecz ujmując, „sztuka estetyczna" to świadoma obiektywizacja czyichś uczuć. Pojęć „ekspresja" i „obiektywizacja" nie traktuje zamiennie. To pierwsze jest szersze. Każda obiektywizacja to forma ekspresji (ekspresja obiektywna), ale nie każda ekspresja jest obiektywizacją. Z obiektywizacją, czyli z obiektywną ekspresją uczuć, mamy do czynienia wówczas, gdy w rezultacie aktu ekspresji powstaje twór spełniający dwa warunki. Po pierwsze, może być kontemplowany przynajmniej przez samego artystę. Po drugie, w trakcie kontemplacji wzbudza on w kontemplującym uczucia, które zostały w nim zobiektywizowane. Jest to przy tym, podkreślał Ducasse, świadoma obiektywizacja uczuć. Sama ekspresja – automatyczna, spontaniczna i nieświadoma – nawet wtedy gdy obiektywizuje się w określonych przedmiotach lub działaniach, nie tworzy jeszcze sztuki[11]. Swoistą cechą ekspresji artystycznej nie jest, jak sądził Tołstoj, zamierzone dążenie do zarażenia odbiorcy uczuciami artysty, lecz świadome i krytycznie kontrolowane dążenie do osiągnięcia zamierzonego efektu. Tą cechą jest chęć stworzenia takiego przedmiotu, który zdolny będzie wywoływać w odbiorcy uczucia zaprezentowane w dziele przez artystę. Jest więc nią nieustanna „krytyczna kontrola" towarzysząca procesowi obiektywizacji uczuć.

W swym konsekwentnym emocjonalizmie Ducasse posunął się do bardzo ryzykownego twierdzenia, że ekspresja znaczeń i idei nie jest istotną częścią sztuki. Zdawał sobie oczywiście sprawę, że teza taka może wzbudzić wielorakie wątpliwości. Nie traktował ich jednak poważnie. Sztuka może oczywiście wyrażać myśli, ale nigdy nie staje się to celem sztuki. Rzecz bowiem w tym, że nie wszystkie uczucia mogą być zobiektywizowane w bezpośrednio postrzegalnych strukturach materialnych. Znaczna część uczuć ludzkich może być zaprezentowana tylko pośrednio. Tak np. uczucia wyrażane w dramatach mogą być oddane poprzez słowa i określone schematy stosunków międzyludzkich, znaczące i możliwe do pomyślenia.

[11] C. J. Ducasse, *The Philosophy of Art*, New York 1966, s. 112–124.

językiem uczuć, jakim jest sztuka, bez konieczności aktywnego osobistego przeżywania tych uczuć[14].

Ducasse zaproponował znacznie bardziej rozbudowany, zwarty i przejrzysty, choć nie mniej radykalny, wariant emocjonalistycznej teorii sztuki niż jego poprzednicy: Véron i Tołstoj. W stosunku do koncepcji tego ostatniego wprowadził do emocjonalizmu dwa udoskonalenia. Po pierwsze, zawęził trochę pojęcie uczuć, eliminując z jego zakresu wrażenia zmysłowe (*sensations*). Po drugie, odrzucił pogląd, że twórczość polega po prostu na wyrażeniu i komunikowaniu pewnych przeżyć emocjonalnych, a odbiór dzieła sztuki na doznaniu przez odbiorcę dokładnie tych uczuć, które wcześniej przeżywał artysta. Koncepcja Ducasse'a okazała się jednak wcale nie mniej radykalna i jednostronna niż pomysły obu jego poprzedników. Tylko że dzięki akademickiej sprawności warsztatowej Ducasse'a skrajność ta stała się bardziej widoczna: dla niego sztuka jest po prostu językiem uczuć, istotę twórczości artystycznej widzi on w obiektywizowaniu uczuć, dzieło sztuki uważa za bezpośredni symbol uczucia estetycznego, a odbiór dzieła za odczytywanie jego uczuciowego znaczenia.

Z perspektywy drugiej połowy XX w. teoria Ducasse'a wydaje się wyjątkowo anachroniczna i uproszczona. W naszym stuleciu nastąpił przecież wyjątkowy rozwój filozofii języka i fenomenologicznych badań dotyczących dzieła sztuki i przeżycia estetycznego, w latach zaś dwudziestych Ducasse mógł nie znać jeszcze prac Charlesa Peirce'a, Gottloba Fregego, Ludwika Wittgensteina, chociaż w znacznej mierze były już one opublikowane. Może jednak zdumiewać, w jaki sposób udało się Ducasse'owi do lat sześćdziesiątych uniknąć jakiegokolwiek wpływu współczesnej filozofii języka, fenomenologii i historyzmu.

Mniej radykalny i bardziej wyrafinowany wariant emocjonalistycznej teorii sztuki znaleźć można w pracach Susanne K. Langer. Kontynuując i rozwijając na gruncie amerykańskim filozofię symbolizmu Ernsta Cassirera, S. Langer zaproponowała swoistą symboliczno-emocjonalistyczną koncepcję sztuki. Swoje poglądy na sztukę wypowiedziała ona przede wszystkim w trzech następujących książkach: *Philosophy in a New Key* (1942), *Feeling and Form* (1953) oraz *Problems of Art* (1957). W pierwszej

[14] C. J. Ducasse, *Art and the Language of Emotions*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism", XXII (1964).

z tych książek jej koncepcja nie miała jeszcze ogólnego charakteru, dotyczyła bowiem wyłącznie muzyki. Autorka zakwestionowała w niej dość powszechne przekonanie, że istotą muzyki jest autoekspresja uczuć. Według Langer relacja między muzyką a uczuciami jest bardziej złożona, niż dotychczas sądzono. W swej istocie muzyka nie jest bowiem ani autoekspresją uczuć kompozytora, ani stymulatorem przeżyć i katharsis słuchaczy, ponieważ zjawiska te mają marginesowy charakter i pozaartystyczne znaczenie. Niezadowalające są również dotychczasowe próby traktowania muzyki jako języka emocji. Faktem jest jednak, że nawet muzyka czysto instrumentalna może zawierać „wysoce emocjonalny sens nie odnoszący się specjalnie do nikogo".

Jeśli można muzykę uznać za formę ekspresji uczuć i za język emocjonalny, to w innym znaczeniu, niż dotąd sądzono. Muzyka nie jest bezpośrednią i osobistą ekspresją uczuć kompozytora, lecz logiczną ekspresją „uczuć w ogóle", gdyż wyraża ona „przede wszystkim wiedzę kompozytora o uczuciach ludzkich". Muzyka jest rzeczywiście formą „wyrażania i przedstawiania emocji, nastrojów, napięć i odprężeń psychicznych, ale nie są to określone przeżycia określonych ludzi". Muzyka ukazuje naturę uczuć i może to robić „z dokładnością i wiernością, jakiej język nigdy nie osiągnie". Zdolność tę zawdzięcza ona zdaniem Langer temu, że formy uczuć ludzkich są bardziej pokrewne formom muzycznym niż formom języka. „Rzeczywista potęga muzyki polega na tym, że może ona oddawać prawdę życia uczuciowego w sposób, jaki jest niedostępny językowi, ponieważ jej formy znaczące cechuje owa ambiwalencja treści, której słowa mieć nie mogą"[15]. Podobnie jak słowa mogą opisywać wydarzenia, przedmioty i sytuacje, których przedtem nie widzieliśmy, tak samo „muzyka może przedstawić emocje i nastroje, których przedtem nie znaliśmy". Swoistość muzyki polega na tym, że formy muzyczne przedstawiają nie tylko i nie przede wszystkim pewne treści emocjonalne, lecz „przemijającą grę treści", gdyż jest ona głównie wiedzą o tym, „co się dzieje z uczuciami". Naprawdę oddaje ona tylko dynamikę i „morfologię uczucia"[16].

Sformułowaną i zaprezentowaną w *Nowym sensie filozofii* filozofię muzyki w następnych swych książkach *Uczucie i forma* oraz *Problemy*

[15] S. Langer, *Nowy sens filozofii*, Warszawa 1976, s. 358.
[16] *Ibidem*, s. 330 i 351.

sztuki przekształciła Langer w filozofię wszystkich dziedzin sztuki. Doszła mianowicie do wniosku, że nie tylko muzyka, lecz również malarstwo, taniec, poezja, dramat i wszystkie inne formy twórczości artystycznej są kreacją symbolicznych form wyrażających uczucia ludzkie. Sztuka wyraża „idee uczuć", a nie rzeczywiste uczucia twórcy lub odbiorcy. Artysta może wyrażać w swym dziele uczucia, których sam nigdy nie doznał. Jest on nim bowiem nie dzięki doznanym przez siebie uczuciom, lecz dzięki owej zdolności do intuicyjnego uchwycenia symbolicznych form uczucia oraz dzięki skłonności i umiejętności wyrażania swej wiedzy o uczuciach w postrzegalnych formach ekspresyjnych. Uczucia wyrażane w dziele sztuki nie są więc osobistymi przeżyciami artysty, lecz są ideami uczuć uchwyconymi przez artystę w trakcie tworzenia przez niego symbolicznych form prezentujących uczucia ludzkie.

Definicja podana w *Problemach sztuki* mówi, że „dzieło sztuki jest formą ekspresywną przeznaczoną do postrzegania zmysłowego lub imaginacyjnego, a tym, co ono wyraża, jest uczucie ludzkie"[17]. Słowo „uczucie" autorka rozumie bardzo szeroko. Uczuciem jest przede wszystkim to, co może być odczuwane (*everything that can be felt*), począwszy od doznań zmysłowych przez wzruszenia, poprzez nastroje, uczuciowe zabarwienia innych przeżyć do najbardziej złożonych emocji i napięć intelektualnych. W tej sytuacji dość trudno znaleźć przeżycie, które nie mogło w jakimś sensie być uznane przez Langer za uczucie. Uczucia związane ze sztuką są więc zawarte w samym dziele, emocjonalny składnik dzieła jest integralnym elementem jego struktury, uczucia właśnie stanowią znaczenie dzieła. Są one wyrażone w dziele symbolicznie. Przez symbol rozumie Langer wszystko, co może być użyte do konceptualizowania i abstrakcyjnego ujmowania czegoś, np. uczucia. Dzieła sztuki są przeto symboliczną prezentacją uczuć dzięki podobieństwu między elementami, relacjami i formami artystycznymi a formami przebiegu procesów uczuciowych.

Kontemplując dzieło sztuki, odbiorca w jej przekonaniu nie nawiązuje kontaktu z artystą (choć wielu pisarzy, np. Tołstoj czy Giraudoux, tak sądzi), lecz z samym dziełem. Rozpoznaje on w dziele to, co składa się na jego uczuciowe znaczenie. To uchwycenie uczuciowego sensu dzieła,

[17] S. Langer, *Problems of Art*, New York 1957, s. 15. Zob. też *idem*, *Feeling and Form*, New York 1953, s. 40.

dowodzi dalej, nie ma charakteru intelektualnego, ale i nie ma nic wspólnego z ewentualnymi rzeczywistymi uczuciami doznawanymi przez odbiorcę w trakcie percypowania dzieła. Jest to natomiast akt bezpośredniego rozpoznania, akt intuicyjnego chwytania symbolicznych form i ich znaczeń. Autorka przyznaje więc, że w trakcie kontemplacji dzieła odbiorca może doznać rzeczywistej emocji, która jest czymś różnym zarówno od uczuciowego znaczenia utworu, jak też od aktu chwytania tego znaczenia. Emocja ta nazywana jest najczęściej emocją estetyczną. Langer woli jednak w swej koncepcji unikać takich terminów, jak „emocja estetyczna" lub „przyjemność", ponieważ nie wnoszą one jej zdaniem nic istotnego do rozważanych przez nią kwestii.

W *Nowym sensie filozofii* Langer skłonna była uznać, że muzyka jest „rodzajem języka" emocji, który wyraża wiedzę kompozytora o uczuciach ludzkich; w *Uczuciu i formie* uznała jednak, że tak nie jest. W odróżnieniu bowiem od słów elementy muzyki nie mają ustalonych przez konwencję znaczeń i odniesień refencjonalnych[18].

Teoria Susanne Langer wzbudziła autentyczne zainteresowanie, inspirowała żywe dyskusje teoretyczne i dotąd nie przestała być traktowana jako jeden z najbardziej oryginalnych wariantów emocjonalistycznej teorii sztuki. Koncepcji tej nie da się zresztą do emocjonalizmu sprowadzić, jest to bowiem teoria symboliczna-emocjonalistyczna, która swą żywotność w znacznej mierze zawdzięcza powiązaniom z filozofią symbolizmu, a tę drugą z wartościami intelektualnymi, które są od sztuki nieodłączne.

Niemniej to skojarzenie emocjonalizmu z symbolizmem nie pozwoliło rozwiązać wszystkich problemów i dylematów emocjonalistycznej teorii sztuki i przezwyciężyć jej ewidentnej jednostronności. Słusznie krytykując wcześniejsze wersje emocjonalizmu, Langer nie zawsze potrafiła zaproponować lepsze rozwiązanie. Tak np. ma ona rację, twierdząc, że chociaż dzieło sztuki może wyrażać emocje artysty i stymulować przeżycia odbiorcy, to jednak nie musi spełniać tych funkcji, nie tracąc wcale swego artystycznego statusu. To samo można powiedzieć o tej koncepcji. Dzieło sztuki może wyrażać i prezentować w sposób symboliczny wiedzę o uczuciach, ale nie jest to ani konieczny, ani wystarczający warunek, by jakiś twór ludzki mógł być uznany za dzieło sztuki. Przekonanie, że sztuka

[18] Zob. *ibidem*, s. 393–410.

oddaje dynamikę i morfologię uczuć, wydaje się dość prawdopodobne w odniesieniu do muzyki, ale znacznie mniej wobec innych form sztuki, np. architektury i rzeźby.

Langer konsekwentnie odrzuca koncepcje mówiące o istotnej roli rzeczywistych przeżyć emocjonalnych doznawanych przez odbiorców dzieł sztuki, mimo że koncepcje te opierają się na faktach empirycznie stwierdzalnych. Poglądom tym przeciwstawia ona tezy, które osiągnęły taki stopień abstrakcji, że choć trudno ją obalić, równie trudno zweryfikować je doświadczalnie. Jej teoria ma w znacznym stopniu spekulatywny charakter.

Słabością omawianej koncepcji jest również niezmiernie szerokie rozumienie pojęcia „uczucie". Jeśli prawie każde przeżycie psychiczne jest uczuciem, to oczywiście łatwiej wtedy bronić uniwersalności tezy, że istotą sztuki jest symobliczna ekspresja uczuć, ale informacyjna i interpretacyjna wartość takiej koncepcji jest znacznie mniejsza.

W sumie mimo niewątpliwie interesujących spostrzeżeń i inspirujących hipotez Langer zaproponowała koncepcję, która jako ogólna teoria sztuki jest jednostronna i dlatego nie może być uznana za zadowalającą.

Z powyższej prezentacji wybranych emocjonalistycznych koncepcji sztuki wynika, że emocjonalizm w teorii sztuki zyskał sobie zwolenników wśród reprezentantów odmiennych kierunków filozoficznych i orientacji metodologicznych. Nie jest to coś wyjątkowego, gdyż podobna sytuacja zachodzi również w kilku innych teoriach sztuki, jak formalizm, koncepcja imitacyjno-mimetyczna, a częściowo także strukturalizm. W rezultacie nie ma jednej uniwersalnej emocjonalistycznej teorii sztuki, lecz jest kilka różnych jej wersji, co sugeruje już sam tytuł niniejszego eseju.

Moralistyczny emocjonalizm Tołstoja różni się dość znacznie od ekspresjonistycznego emocjonalizmu Ducasse'a, a jeszcze bardziej – od symbolicznego emocjonalizmu Langer. Dlatego też koncepcja tego pierwszego może być omawiana również w ramach moralistycznych teorii sztuki, a teoria tej ostatniej – w ramach teorii symbolicznych. Uznanie Langer za reprezentantkę jednej z wersji emocjonalizmu może wydać się dyskusyjne, choć przy szerokim rozumieniu emocjonalizmu jest dopuszczalne.

Atrakcyjność emocjonalistycznych interpretacji sztuki dla reprezentantów różnych nurtów filozoficznych ma swoje przyczyny. Jedną z nich jest fakt, że sztuka we wszystkich swych podstawowych ogniwach (proces twórczy – dzieło sztuki – odbiór) ma niewątpliwy związek z uczuciami.

Wrażliwość emocjonalna twórcy oraz jego doświadczenie w tej mierze odgrywają z reguły niebagatelną rolę w procesie tworzenia dzieła, wyciskając na nim swe piętno i określając jego charakter. Emocjonalne jakości dzieła sztuki nie tylko w muzyce, lecz w ogóle we wszystkich dziedzinach sztuki należą do konstytutywnych jego elementów. Wreszcie dość powszechnie uważa się, że pewien stopień i typ wrażliwości emocjonalnej jest nieodzowną kwalifikacją odbiorcy sztuki, a doznawane w trakcie odbioru emocje odgrywają istotną rolę w estetycznym obcowaniu z dziełem sztuki, w procesie chwytania jego jakości i wartości. Przeżycia emocjonalne decydują także w znacznym stopniu o wartości samego przeżycia estetycznego i mogą wpływać w sposób przejściowy lub trwały na wrażliwość, doświadczenie emocjonalne i nastawienie odbiorcy. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że zaspokojenie emocjonalnych potrzeb człowieka jest jedną z głównych funkcji sztuki.

To, jak istotne i intensywne są związki sztuki z emocjami człowieka, zależy od wielu czynników, m.in. od dziedziny sztuki, od kierunku i gatunku artystycznego, od osobowości twórcy i odbiorcy, a także od epoki historycznej i typu kultury, w którym funkcjonuje sztuka. Generalnie jednak rzecz biorąc, związki sztuki ze sferą uczuć są faktem. Dlatego też antyemocjonalizm w teorii sztuki jest trudny do obrony i ma mało zwolenników. Nie znaczy to wcale, że emocjonalistyczną teorię sztuki można przyjąć i zaakceptować bez zastrzeżeń. Żaden z wariantów konsekwentnie emocjonalistycznej teorii sztuki nie wyjaśnia w sposób wyczerpujący i trafny ani procesu twórczego, ani dzieła sztuki, ani procesu jego percepcji. We wszystkich tych trzech zasadniczych ogniwach sztuki czynnik emocjonalny odgrywa ważną rolę, nie będąc jedynym czynnikiem konstytuującym twórczość, dzieło i jego odbiór. Sztuka jest znacznie bogatsza i angażuje wszystkie sfery ludzkiej psychiki.

Rozdział 4

FORMALIZM ARTYSTYCZNY

OSIĄGNIĘCIA I SŁABOŚCI FORMALIZMU ARTYSTYCZNEGO

UWAGI WSTĘPNE

Pojęcie „formalizmu" używane jest w estetyce i nauce o sztuce w różnych znaczeniach i kontekstach. Przez formalizm rozumieć można orientację metodologiczną w badaniach nad sztuką, określoną koncepcję dzieła sztuki lub stanowisko w teorii wartości i wartościowania dzieła sztuki. Oczywiście istnieje związek między tymi trzema wyróżnionymi przeze mnie zasadniczymi znaczeniami tego pojęcia. Formalizm jako postawa metodologiczna zakłada bowiem *explicite* lub *implicite* określoną koncepcję dzieła sztuki, która implikuje określone stanowisko w teorii wartości i wartościowania tego dzieła. Jeśli bowiem uważa się, że tym, co konstytuuje dzieło sztuki, co stanowi jego istotę, jest struktura formalna, to konsekwentnie postępując właśnie w sferze czynników formalnych należy szukać doniosłych wartości sztuki oraz właściwych kryteriów wartościowania dzieła sztuki. Problematyka związana z charakterystyką natury dzieła sztuki nie jest jednak identyczna ani z problematyką metodologiczną, ani z aksjologiczną problematyką wartości i wartościowania zjawisk artystycznych. Rozdział ten poświęcony jest przede wszystkim problematyce aksjologicznej i częściowo tylko dotyczyć będzie formalizmu metodologicznego reprezentowanego np. przez rosyjską szkołę formalną (B. Ejchenbaum, R. Jakobson, W. Szkłowski, J. Tynianow, W. Żyrmunski i inni), amerykański New Criticism (R. P. Blackmur, C. Brooks, J. C. Ranson, A. Tate i inni) lub takich wybitnych historyków i teoretyków sztuk plastycznych jak Heinrich Wölfflin.

Wstępnie za formalizm w teorii wartości i wartościowania dzieła sztuki proponuję uznać koncepcję, według której wartość dzieła jako zjawiska artystycznego właśnie, czyli wartość artystyczna konstytuowane są wyłącznie (wersja radykalna) lub przede wszystkim (wersja umiarkowana) przez czynniki formalne dzieła. Treść natomiast, czy „zawartość" (ideowa, poznawcza, materiałowa itd.) dzieła nie ma żadnego doniosłego znaczenia dla wartości dzieła jako tworu artystycznego. Dlatego też tylko formalne walory dzieła sztuki mogą być uznane za jedynie stosowne kryteria doskonałości artystycznej, kryteria wartości dzieła sztuki jako dzieła sztuki właśnie. Wartościowanie sztuki ze względu na ewentualne pozaformalne jego walory (przedstawieniowe, ekspresyjne, poznawcze, filozoficzne, moralne itp.) jest stosowaniem wobec niej kryteriów obcych jego estetycznej naturze i dlatego nie jest uprawnione.

Jest to bardzo ogólna charakterystyka aksjologicznego formalizmu artystycznego, który może przybierać różne wersje nie tylko ze względu na sygnalizowaną już niejednakową radykalność, lecz również ze względu na różne rozumienie pojęć „forma", „aspekty formalne" itp. oraz ich korelatów. Pojęcie „forma" oraz jego korelaty, czyli „treść", „zawartość", „materia", „materiał" używane są bowiem przez estetyków i teoretyków sztuki w różnych znaczeniach.

Estetyk brytyjski David Pole trafnie określa „formę" jako „biegunowy termin", którego znaczenie powiązane jest z jego korelatem. Wyróżnia on trzy zasadnicze możliwości pod tym względem: „forma przeciwstawiona materii", „forma jako przeciwieństwo treści", „forma jako przeciwieństwo bezforemności". Poza tymi trzema zasadniczymi rozumieniami „formy" Pole sygnalizuje jeszcze jedną czwartą możliwość: *form as structure*, gdzie struktura „jest ukonstytuowana przez system relacji i jest przeciwstawiona treści"[1].

Wszystkie cztery wyróżnione przez Pole'a znaczenia pojęcia „forma" znajdują zastosowanie wobec dzieła sztuki. Trzy z nich (I, III i IV) mają jednak bardziej uniwersalne znaczenie, mogą być bowiem używane w odniesieniu do pozaartystycznych przedmiotów estetycznych i to zarówno artefaktów jak też przedmiotów naturalnych.

Już z przytoczonych w skrócie różnych możliwości rozumienia pojęcia „forma" wynika, że teoretycy uważający się lub uważani za formalistów nie

[1] Por. D. Pole, *Aesthetics, Form and Emotion*, London 1983, s. 81.

zawsze zajmują identyczne stanowiska. Być może nawet nie wszyscy autorzy sklasyfikowani jako formaliści w teorii wartości dzieła sztuki rzeczywiście na to miano zasługują. Dlatego też bez dokładnego sprecyzowania, w jakich znaczeniach używa się pojęć „forma" i „treść" lub „materia", spory dotyczące formalizmu mogą być jałowe, bo oparte na nieporozumieniach odnoszących się do znaczeń, w których używane są te pojęcia.

Nim zaproponuję własne rozróżnienia pojęciowe opierając się na ustaleniach R. Ingardena, W. Tatarkiewicza i przytaczanego już D. Pole'a, chciałbym wstępnie określić zadania, jakie stawiam sobie w tym rozdziale.

Po pierwsze chciałbym bliżej scharakteryzować na czym polega formalizm artystyczny i jego główne odmiany, odróżniając przy tym formalizm artystyczny od estetycznego.

Po drugie, spróbuję odpowiedzieć na pytanie: jakie historyczne i teoretyczne argumenty można przytoczyć w obronie formalizmu.

Po trzecie wreszcie, chciałbym uzasadnić swoje głębokie przekonanie, że mimo wszystkich zasług i osiągnięć formalizmu artystycznego, stanowiska tego (w odróżnieniu od formalizmu estetycznego) nie da się obronić. Nie może być ono uznane za właściwe (trafne) i uniwersalne (możliwe do zastosowania we wszystkich dziedzinach sztuki) rozwiązanie problemu konstytutywnych wartości dzieła sztuki oraz związanego z nim ściśle zagadnienia relewantnego wartościowania dzieła sztuki jako dzieła sztuki właśnie.

Jak już powiedzieliśmy, pojęcia „forma" oraz jego korelaty, czyli „treść", „zawartość", „materia", „materiał" używane są w różnych znaczeniach. W. Tatarkiewicz początkowo (*Dwa pojęcia formy*, 1949) wyróżniał dwa zasadnicze rozumienia formy. W *Dziejach sześciu pojęć* natomiast wskazał na pięć znaczeń, w jakich pojęcie forma używane było w nauce o sztuce[2].

Roman Ingarden w artykule *Das Form – Inhalt Problem im literarischen Kunstwerk* („Helicon" 1938, angielska wersja *The General Question of the Essence of the Form and Content*, „Journal of Philosophy", 56, nr 7 (1960), s. 222–233) mówił aż o dziewięciu znaczeniach tego pojęcia, zdając sobie sprawę jednak, że tylko niektóre z nich mogą być zastosowane wobec dzieła sztuki. W obszernym studium *O formie i treści dzieła sztuki literackiej* (1958) ograniczył się do charakterystyki pięciu zasadniczych rozumień pojęć forma i treść[3].

[2] Por. W. Tatarkiewicz, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 137–158 oraz *idem*, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, rozdz. VII, s. 257–287.

Opierając się na rozróżnieniach Ingardena, Tatarkiewicza i Pole'a można przyjąć, że najważniejsze są cztery zasadnicze znaczenia przypisywane pojęciom „forma" i „treść" w odniesieniu do dzieła sztuki.

Rozpocznę od najprostszego, zdroworozsądkowego, lecz dość ogólnikowego rozumienia tych pojęć.

1. Przez treść dzieła sztuki można rozumieć wszystko to, co jest w nim przedstawione i wyrażone, przez formę natomiast środki i sposoby przedstawiania i wyrażania tego czegoś.

Trzy następne rozróżnienia wymienione będą na zasadzie coraz szerszego, w stosunku do dzieła sztuki, rozumienia pojęcia „forma".

2. Forma rozumiana jest bardzo często jako pewien układ części, konstrukcja elementów, kompozycja składników danego dzieła lub innego przedmiotu. Wówczas korelatem tak rozumianej formy jest treść rozumiana jako dobór wszystkich składników (elementów) tego dzieła, jego „materia" („materiał") lub, jak to określa Ingarden, „materialne uposażenie" dzieła sztuki[4]. Przy tak wąsko rozumianej formie poszczególne jakości zmysłowe (barwy, linie, kształty, dźwięki, brzmienia itp.) nie są czynnikami formalnymi (są nimi natomiast ich wzajemne relacje), są one materią dzieła.

3. Jakości zmysłowe mogą być traktowane jako formalne aspekty dzieła, jeśli przez formę (dotyczyć to może również zjawisk pozaartystycznych) rozumie się to, co w nim bezpośrednio i zmysłowo postrzegane (Tatarkiewicz używa tu często nazwy „wygląd"). W tym chyba znaczeniu używa tego pojęcia Muelder-Eaton pisząc: „form is what is directly presented to and perceived by us"[5].

Układ czy konstrukcja elementów są tylko częścią tak rozumianej formy. W przypadku dzieła sztuki korelatem formy w tym sensie jest, według Ingardena, treść jako „to, co domniemane na podstawie tego, co spostrzeżone", czyli całokształt znaczeń, sensów i idei wyrażonych przez

[3] Por. R. Ingarden, *O formie i treści dzieła sztuki literackiej* [w:] *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 343–375.

[4] Por. *ibidem*, s. 439.

[5] M. Muelder-Eaton, *Basic Issues in Aesthetics*, Belmount 1988, s. 80.

tak rozumianą formę. Pole uważa, że w tym znaczeniu formą jest coś zewnętrznego (*outward*), coś, co jest ucieleśnieniem (*embodiment*), treścią natomiast jest „cokolwiek jest wyrażone lub ucieleśnione" (*whatever is expressed or embodied*).

4. Wreszcie w niektórych przypadkach za formę uważa się nie istotny aspekt czy stronę dzieła sztuki, lecz samo dzieło sztuki, w której elementy formalne (w węższym rozumieniu) i treściowe są połączone w pewną organiczną całość, w określoną całościową strukturę, wyodrębnioną ze świata. W tym znaczeniu mówimy nie o formie dzieła sztuki, lecz o dziele sztuki jako formie artystycznej. Za korelat tak rozumianej formy uważane są: bądź tzw. idea dzieła, którą można w przybliżeniu zrekonstruować, bądź też tworzywo dzieła nie poddane jeszcze obróbce artystycznej (np. temat i materiał językowy w literaturze). Istnienie takich rozróżnień stwierdza Ingarden w swojej pracy z roku 1958[6].

FORMALIZM ARTYSTYCZNY I JEGO ODMIANY

Za formalistę w sferze wartości artystycznych uznany może być każdy, kto uważa, że tylko własności (aspekty) formalne dzieła sztuki (w jakimkolwiek z wyróżnionych znaczeń) są konstytutywne dla wartości dzieła sztuki. Pozaformalne zaś jego aspekty (przedstawieniowe, myślowe, emocjonalne, poznawcze, moralne itp.) są artystycznie irrelewantne, ponieważ o wartości dzieła sztuki decyduje wyłącznie sposób przedstawiania i wyrażania zawartych w nim treści.

Teoretycy uznani za formalistów używali pojęcia forma przede wszystkim w drugim z wyróżnionych znaczeń (R. Zimmermann[7], C. Bell, S. I. Witkiewicz), E. Hanslick[8] jednak posługiwał się tym pojęciem przede wszystkim w trzecim znaczeniu.

W historii zdarzały się przypadki łączenia w jednej koncepcji tych dwóch znaczeń pojęcia forma przez jednego autora. „Niektórzy najnowsi formaliści – pisze Tatarkiewicz – używając wyrazu forma łączą oba jego

[6] Por. R. Ingarden, *op. cit.*, s. 361–363.

[7] Por. R. Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, Wien 1865.

[8] Por. E. Hanslick, *Vom Musiklisch Schönen*, Wien 1854.

znaczenia. Mianowicie twierdzą, że istotę sztuki stanowi tylko to, co bezpośrednio dane (forma B), a w tym tylko układ (forma A). Formalizm ich, rzec można, jest formalizmem w drugiej potędze. Łączy dwie tezy, ale przez to tezy te nie przestają być różne"[9].

W estetyce ostatnich trzydziestu lat spory między formalistami i antyformalistami nie zajmowały centralnego miejsca w teorii wartości artystycznych. Istnieją jednak powody by sądzić, że obecnie problematyka formalizmu i kontrowersji z nim związanych staje się znowu aktualna. Tylko, jak słusznie zauważyła to Muelder-Eaton: ta dyskusja: „forma *versus* treść" została rozszerzona ostatnio i może być opisana jako dyskusja: „forma *versus* kontekst"[10].

W wieku XIX i pierwszej połowie XX spór toczył się między formalistami a merytorystami (Muelder-Eaton) lub korzystając z określenia A. Isenberga między formalistami a reprezentacjonalistami[11]. Najogólniej rzecz biorąc chodziło o to, jak powiada Isenberg, co jest ważniejsze (bardziej wartościowe, bardziej nieodzowne, co wnosi istotniejszy wkład do całościowej wartości dzieła): forma czy treść.

Obecnie zaś, gdy spór staje się najczęściej sporem między formalistami (ściślej rzecz biorąc izolacjonistami) i kontekstualistami, chodzi o to: czy dzieło sztuki winno być odbierane i oceniane tylko „jako przedmiot w sobie i dla siebie", czy też może a nawet powinno być odbierane, interpretowane i oceniane w szerokim (artystycznym i kulturowym) kontekście.

Formalizm współczesny zmienił swoje oblicze. Przedstawiciele klasycznego formalizmu (do Greenberga włącznie) nie używali pojęcia forma w czwartym z wyróżnionych wyżej znaczeń. Dopiero teraz, w sporze, który Muelder-Eaton nazywa „forma *versus* kontekst" przeciwnikatni kontekstualistów są formaliści (należałoby ich nazywać raczej izolacjonistami), którzy używają pojęcia forma w czwartym z wyróżnionych w tej pracy znaczeń.

Wśród wybitnych estetyków drugiej połowy XX w., którzy uważali siebie za formalistów, chyba tylko Harold Osborne posługiwał się pojęciem forma w tym czwartym znaczeniu. W książce *Aesthetics and Art The-*

[9] W. Tatarkiewicz, *Dwa pojęcia formy*, s. 15.

[10] M. Muelder-Eaton, *op. cit.*, s. 76.

[11] A. Isenberg, *Formalism* [w:] *Aesthetics and the Theory of Criticism. Selected Essays of Arnold Isenberg*, Chicago 1973, s. 23.

ory pisał: „niektórzy obrońcy teorii typu formalistycznego (do których zaliczam siebie), uważają, że dzieła sztuk pięknych są najbardziej udanymi przykładami specjalnej klasy przedmiotów perceptualnych nazywanych „organicznymi całościami"[12].

Za kontynuatorów Bella uważani są jednak również tacy estetycy, którzy siebie sami za formalistów nie uważali (np. M. C. Beardsley[13], lub co więcej nawet protestowali konsekwentnie przeciwko takiemu określaniu ich stanowiska (np. R. Ingarden)[14]. Tym co łączy ich koncepcje z poglądami Bella i innych klasycznych formalistów są: obrona autonomii sztuki, przekonanie o estetycznej naturze sztuki i konsekwentne odrzucanie zewnętrznych (pozaestetycznych) względem sztuki kryteriów wartościowania dzieła. Problematyka (głównie krytyka) formalizmu artystycznego stała się znowu aktualna ze względu na pojawienie się w ostatnim okresie teorii, które broniąc kulturowej natury sztuki i uzasadniając ważność historycznego i społecznego kontekstu jej funkcjonowania, przekonując o istotności (relewantności) poznawczych walorów dzieła sztuki i protestując przeciwko sprowadzaniu jego wartości do walorów czysto estetycznych, kwestionowały formalizm (*explicite* lub *implicite*) zarówno w jego tradycyjnej, jak też zmodernizowanej (izolacjonistycznej) postaci.

Według formalistów przy odbiorze i ocenie dzieł sztuki powinniśmy koncentrować się wyłącznie (lub głównie) na jego aspektach formalnych tzn. (przy szerokim rozumieniu czynników formalnych) nie tylko na układach, konstrukcjach lub kompozycjach elementów (np. jakości zmysłowych lub słów), lecz także na samych jakościach zmysłowych (dźwięki, kolory, tonacje, rytmy, dynamika, ruchy ciała itp.). Tylko wtedy bowiem oceniamy dzieło sztuki jako takie, czyli jako twór artystyczny, autonomiczny, bo tylko jego własności formalne są relewantne dla jego estetycznej wartości, tj. jedynej autentycznie doniosłej dla sztuki wartości (= wartości artystycznej). Wszelkie tzw. wartości życiowe, związane z reprezentowaniem świata zewnętrznego lub wyrażaniem i ewokowaniem (stymulowaniem) idei i emocji, są dla estetycznej wartości dzieła (= wartości artystycznej) całkowicie obojętne. Jeśli przy odbiorze dzieła sztuki dla jego

[12] H. Osborne, *Aesthetics and Art Theory*, New York 1970, s. 23.

[13] Por. D. Novitz, *The Integrity of Aesthetic*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", (1990), s. 9.

[14] Por. R. Ingarden, *op. cit.*, s. 344.

lepszego zrozumienia i adekwatnej oceny musimy wykraczać poza nie, konfrontując je z faktami biograficznymi i historycznymi oraz ze zjawiskami psychicznymi i społecznymi, świadczy to o tym, że dane dzieło sztuki jest artystycznie wadliwe.

Przekonania powyższe zostały krótko i jednoznacznie wyrażone już przez twórcę koncepcji „znaczącej formy" Clive'a Bella w jego książce *Art* (1913).

„By docenić dzieło sztuki nie potrzebujemy niczego poza poczuciem formy i koloru oraz wiedzą o trzywymiarowej przestrzeni"[15]. Dla oceny dzieła sztuki nie jest więc potrzebna ani wiedza z zakresu historii sztuki, ani znajomość biografii i intencji artysty, ani tym bardziej wiedza o epoce i społeczeństwie, w której powstało interesujące nas dzieło.

Podobnych poglądów bronił równocześnie z Bellem (od roku 1919, w którym ukazały się jego *Nowe formy w malarstwie*) polski wybitny malarz, filozof i teoretyk sztuki Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy). Uważał on, że istotą każdego prawdziwego dzieła sztuki jest jego forma[16]. Ideałem estetycznym, do którego zbliżają się wszyscy wybitni twórcy, jest dzieło „Czystej Formy", rozumianej jako taka konstrukcja dowolnych elementów, która jest „pewną wielością elementów ujętą w jedność, w całość"[17]. Choć każdy artysta może (a nawet musi) w jakiejś mierze odtwarzać rzeczywistość i wyrażać uczucia życiowe, posługując się nimi jak tworzywem, to „wartość dzieła sztuki nie zależy od uczuć życiowych w nim zawartych ani od doskonałości odtwarzania przedmiotów, a jedynie polega na jednolitości konstrukcji czystych elementów formalnych"[18].

Antyformaliści natomiast uważają, że przy wartościowaniu dzieła sztuki nie tylko możemy, ale powinniśmy nawet brać pod uwagę, poza własnościami formalnymi, takie jego aspekty jak: idee zawarte w dziele, ekspresyjność emocjonalną, wierność przedstawienia rzeczywistości zewnętrznej (w sztuce przedstawieniowej), wnikliwość widzenia i analizowanie problemów moralnych i psychicznych człowieka. Przy odbiorze i ocenie dzieła sztuki nie potrafimy i nie musimy ograniczać się do

[15] C. Bell, *Art*, New York 1958, s. 28.

[16] Por. S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, Warszawa 1974, s. 316, 317, 417.

[17] Por. *ibidem*, s. 317.

[18] *Ibidem*, s. 135.

koniecznym warunkiem i najważniejszym kryterium wartościowania estetycznego. Wartościowanie estetyczne dotyczy nie tylko sztuki, lecz wszystkich przedmiotów i stanów rzeczy (naturalnych i stworzonych przez człowieka), które mogą wzbudzić pozytywne lub negatywne przeżycia estetyczne. Przedmiotem oceny są tu postrzegane bezpośrednio lub wyobrażone wyglądy przedmiotu (jego jakości zmysłowe i cechy strukturalne).

Istnieją różne typy wartości artystycznych i wartości estetycznych. Różnorodność wartości artystycznych wynika nie tylko z faktu zmienności sztuki w czasie i wielorakości jej form w różnych typach kultur, lecz również z faktu istnienia odmiennych form (dziedzin, rodzajów i gatunków) artystycznych w określonym okresie historycznym i w tej samej kulturze. Tak jak pojęcie „sztuka" jest pojęciem rodzajowym w stosunku do pojęcia „literatura", „malarstwo", „muzyka" itd., tak samo pojęcie „wartość artystyczna" jest pojęciem rodzajowym w stosunku do pojęć: „literackie wartości artystyczne", „muzyczne wartości artystyczne", „malarskie wartości artystyczne", lub, krócej mówiąc, „wartości literackie", „wartości muzyczne", „wartości malarskie" itd.

Zazwyczaj uważa się, że filozoficznym źródłem formalizmu artystycznego jest estetyka Kantowska wyłożona przez autora w *Krytyce władzy sądzenia*. Pogląd ten jest jednak tylko częściowo słuszny. U Kanta rzeczywiście znaleźć można uzasadnienie formalizmu estetycznego. Uważając formę za istotę piękna, Kant nieprzypadkowo mówił przede wszystkim o pięknie natury (kwiatach, motylach, śpiewie ptaków). Interesującą analizę poglądów Kanta pod tym względem znaleźć można w książce Mary Mothersill *Beauty Restored*, która słusznie zwraca uwagę na to, że w *Analityce wzniosłości* Kant przedkłada wizję sztuki, która wcale nie jest „formalistyczna", w rzeczywistości wyraża punkt widzenia, z którego „formalizm" jest najczęściej atakowany"[21].

Do podobnych wniosków dochodzi Ruth Lorand, podkreślając złożoność i wieloznaczność Kantowskiej koncepcji sztuki i wartości artystycznych, jednostronnie interpretowanej i upraszczanej przez wielu jego kontynuatorów. „Bliższe spojrzenie na Kantowską koncepcję sztuki ujawnia jej ambiwalencję i złożoność jakości, które pomagają zarówno usprawiedliwiać jak też kwestionować pogląd Bella". Ta sama autorka stwierdza: „jeśli więc

[21] M. Mothersill, *Beauty Restored*, Oxford 1984, s. 226.

nawet idea czysto estetycznej wartości jest zakorzeniona w estetyce Kantowskiej, z tego wcale nie wynika, że Kant charakteryzował wartość artystyczną jako czystą wartość. Wręcz przeciwnie, Kant łączył czysty smak wyłącznie z przedmiotami naturalnymi"[22]. Również z analiz Stefana Morawskiego wynika, że to raczej E. Hanslick i K. Fiedler byli twórcami formalizmu artystycznego. „Formę bowiem, którą Kant wiązał z pięknem i władzą sądzenia, Fiedler przeniósł na dzieło sztuki, na czystą strukturę daną wizualnie (*die reine Sichtbarkeit*), rozpatrywaną z punktu widzenia procesu twórczego"[23].

R. Lorand ma rację, zastanawiając się, dlaczego krytykowany przez nią formalizm utrzymywał się tak długo i tak wielu wybitnych uczonych jest jego zwolennikami. Zgadzam się z nią całkowicie, że jest ziarno prawdy zawarte w koncepcji formalistycznej. Nie jestem pewien jednak, czy to „ziarno prawdy" jest przez nas rozumiane jednakowo. Nim przejdę do udzielenia ospowiedzi na pytanie, na czym, według mnie, to ziarno prawdy polega (zajmę się tym w następnym punkcie), spróbuję wskazać na jedno związane z tym nieporozumienie. Źródłem tego nieporozumienia jest właśnie sprowadzanie wartości artystycznych do wartości estetycznych dzieła i nieodróżnianie w związku z tym formalizmu artystycznego od formalizmu estetycznego.

Z zaproponowanych przeze mnie dystynkcji definicji wartości artystycznych i estetycznych wynikają następujące określenia formalizmu w obu interesujących nas odmianach. Formalizm artystyczny, jak już powiedzieliśmy uprzednio, to pogląd głoszący, że wartość artystyczna, czyli wartość dzieła sztuki jako dzieła sztuki konstytuowana jest wyłącznie (lub przede wszystkim) przez, tak czy inaczej rozumianą, formę dzieła. Natomiast pozaformalne aspekty dzieła (materiałowe, treściowe, poznawcze, historyczne, społeczne itp.) nie mają żadnego lub żadnego istotnego wpływu na wartość artystyczną dzieła.

Formalizm estetyczny natomiast to pogląd, według którego o wartości estetycznej przedmiotów (lub stanów rzeczy) naturalnych lub artefaktów (m.in. dzieł sztuki) decyduje ich forma rozumiana jako naocznie (zmysłowo) postrzegany całościowy wygląd przedmiotu lub układ jego

[22] R. Lorand, *The Purity of Aesthetic Value*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", L, (Winter 1992), s. 14.

[23] S. Morawski, *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wrocław 1992, s. 15.

części. Zdolność wzbudzania przeżycia estetycznego zawdzięczają przedmioty swemu wyglądowi zewnętrznemu, czyli temu, co David Prall nazywał „estetyczną powierzchnią" (*aesthetic surface*). Jak wiadomo Prall uważał, że „estetycznością ściśle (właściwie) rozumianą jest to, co jest uchwycone bezpośrednio przez zmysły. Uchwyceniem piękna jest zachwycenie się przedmiotem jako bezpośrednio postrzeganym, bez żadnych odniesień poza tą postrzeganą formę lub wygląd"[24].

Podobnie wąsko rozumiał zjawiska estetyczne W. Tatarkiewicz, który zbyt szerokie rozumienie zjawisk podawał za główny powód zawodności wcześniejszych teorii estetycznych. Pojęcia przeżyć, przedmiotów i wartości estetycznych są rozumiane tak szeroko, że tracą wszelką określoność[25].

Podsumowując ten paragraf, uważam, że formalizm estetyczny, tak jak go rozumiem w tej pracy, jest poglądem słusznym. Jeśli postrzegamy jakikolwiek przedmiot naturalny (z ciałem ludzkim włącznie) lub jakikolwiek artefakt (m.in. dzieło sztuki) z czysto estetycznego punktu widzenia, to mamy na uwadze przede wszystkim jego wygląd zewnętrzny lub jego budowę (kompozycję, konstrukcję, układ części). Nieistotne są natomiast dla nas wtedy pozaformalne aspekty przedmiotu (intencje jego wytwórcy, historia jego powstania, cena, szkodliwość lub pożytek dla człowieka lub, w przypadku ciała ludzkiego, zdolności intelektualne, poglądy polityczne lub światopogląd danego człowieka). Nieodróżnianie formalizmu estetycznego od artystycznego pozwalało na wykorzystywanie słuszności formalizmu estetycznego dla uzasadniania i obrony formalizmu artystycznego, co jest, w moim przekonaniu, nie uprawnione.

OSIĄGNIĘCIA I ZASŁUGI FORMALIZMU

1. Nie ulega wątpliwości, że formalizm ma zasługi dla rozwoju samej sztuki, w szczególności dla zrozumienia swoistości poszczególnych dziedzin sztuki: obrony prawa sztuki do autonomii i do nowatorstwa oraz obrony poszukiwań twórczych i osiągnięć sztuki modernistycznej.

[24] D. Prall, *Aesthetics Judgment*, New York 1967, s. 19.

[25] Por. W. Tatarkiewicz, *Postawa estetyczna, literacka i poetycka*, „Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności", XXXVIII, 5 (1933), s. 3–7.

Formaliści muzyczni drugiej połowy XIX w., wybitni krytycy i teoretycy muzyki Edward Hanslick (*Vom Musikalisch Schönen*, Wien 1854) i Edmund Gurney (*The Power of Sound*, London 1888), reagując na wspaniały rozkwit muzyki czysto instrumentalnej (symfonicznej i kameralnej), przyczynili się do lepszego zrozumienia wartości swoiście muzycznych, zupełnie niezależnych od ewentualnie towarzyszących muzyce: tekstu, tańca lub akcji scenicznej, lub związanych z ekspresją muzyczną uczuciami i emocjami.

Formaliści początku XX w., tacy jak m.in., C. Bell, R. Fry, S. I. Witkiewicz, przyczynili się do przezwyciężenia uprzedzeń i nieuzasadnionej krytyki, z jaką spotkało się malarstwo przełomu XIX i XX w.: malarstwo impresjonizmu, van Gogha, Gaugaina, Mattisse'a, Picassa i Braque'a. Ułatwili oni sztuce modernistycznej zdobycie prawa obywatelstwa i odegrali bardzo pozytywną rolę edukacyjną w dziedzinie wychowania artystycznego i estetycznego. Pomogli oni publiczności w zrozumieniu nie tylko plastyki modernistycznej, lecz także wszelkiej plastyki, wyjaśniając na czym polegają wartości swoiście plastyczne i rozwijając plastyczną wrażliwość odbiorców sztuki, zdolność dostrzegania, przeżywania i doceniania czysto plastycznych (malarskich, rzeźbiarskich i architektonicznych) walorów sztuk wizualnych. Podobną rolę odegrali dwaj wybitni formaliści amerykańscy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, Clement Greenberg i Michael Fried: ułatwiając zrozumienie i akceptację amerykańskiego abstrakcyjnego ekspresjonizmu lat 1940–1950 (W. de Kooning, B. Newman, M. Rothko, J. Pollock i inni) i inspirując twórczość następnej generacji artystów, w szczególności twórców minimal art[26].

2. Formaliści przyczynili się, w znacznej mierze, do przezwyciężenia jednostronnych założeń teoretycznych i orientacji metodologicznej w krytyce artystycznej i nauce o sztuce. Formalizm pierwszej połowy XX w. (również w krytyce literackiej i literaturoznawstwie: formalizm rosyjski, szkoła praska i *New Criticism*) był słusznym i efektywnym protestem przeciwko dotychczasowej jednostronnej tradycji w krytyce artystycznej i badaniach nad sztuką, nie uwzględniających wystarczająco autonomii

[26] Por. C. Greenberg, *Art and Culture*, Boston 1961 oraz M. Fried, *Three American Painters*, Cambridge Mass. 1965. Por także D. Carrier, *Greenberg, Fried and Philosophy: American Type Formalism* [w:] *Aesthetics: A Critical Anthology*, G. Dickie, R. Sclafani (red.), New York 1977, s. 461–469.

i specyfiki sztuki. Elementami tej tradycji były: absolutyzowanie ideałów realizmu w sztuce, pozytywistyczno-utylitarystyczne interpretacje sztuki i wiktoriańskie moralizatorstwo. Przedstawiciele tej tradycji oczekiwali od literatury i innych dziedzin sztuki przede wszystkim oddziaływania moralnego, obrony wartości narodowych i realizowania określonych celów społecznych i politycznych. Dlatego dość często skłonni byli do traktowania utworu artystycznego jako środka do osiągania pozaartystycznych celów. Innym elementem tej tradycji był prymitywny biografizm, psychologizm lub socjologizm w praktyce krytycznej i badawczej, w której samo dzieło sztuki przestawało mieć pierwszorzędne znaczenie.

Formaliści zaprotestowali słusznie przeciwko traktowaniu dzieła sztuki jako surogatu polityki, moralności lub religii, przeciwko traktowaniu go jako efektywnego środka indoktrynacji ideologicznej. Podkreślali oni trafnie, że krytyka artystyczna i badania nad sztuką, które koncentrują się na zewnętrznych uwarunkowaniach sztuki i mniej interesują się (lub ignorują całkowicie) samo dzieło sztuki i jego aspekty formalne, nie mogą dać ani trafnej interpretacji i oceny konkretnych dzieł sztuki, ani adekwatnej teorii sztuki w ogóle. W rezultacie formalizm przyczynił się również do wzbogacenia i udoskonalenia antyformalistycznych koncepcji sztuki i wartości artystycznych (kognitywistycznych, reprezentacjonalistycznych, emocjonalistycznych, kulturologicznych itp.). Konieczność przezwyciężenia argumentacji formalistycznej doprowadziła do teoretycznego i metodologicznego wyrafinowania tych koncepcji. Wystarczy porównać antyformalistyczne koncepcje drugiej połowy XX w. oraz ich XIX-wieczne wersje. Obecnie antyformalizm występuje w znacznie bardziej umiarkowanej postaci i nie polega na ignorowaniu lub negowaniu ważności aspektów formalnych dzieła sztuki. Współcześni antyformaliści występują tylko przeciwko absolutyzowaniu aspektów formalnych sztuki i przeciwko tezom radykalnego formalizmu, który głosi, że pozaformalne aspekty (treściowe, poznawcze, filozoficzne, historyczne itp.) są całkowicie irrelewantne dla artystycznej wartości dzieła i stosowanie jakichkolwiek pozaformalnych kryteriów oceny jest nieuprawnione.

3. W obronie formalizmu artystycznego można przytoczyć również argumenty teoretyczne. Po pierwsze: wartości formalne są wspólne dla wszystkich dziedzin sztuki, dla wszystkich epok i co ważniejsze są jedynymi wartościami wspólnymi dla wszystkich arcydzieł i wszystkich wybitnych dzieł sztuki. Po drugie: wartości formalne są nie tylko konieczne, ale mogą być również wystarczające dla osiągnięcia statusu wartościowego dzieła sztuki. Nawet w dziedzinach sztuki, dla których wartości poznawcze są istotne (np. literatura), poznawcza fałszywość nie musi pozbawiać statusu dzieła sztuki utworu wartościowego pod względem formalnym, natomiast utwory literackie zawierające najbardziej wartościowe poznawczo spostrzeżenia, pozbawione jednak całkowicie walorów formalnych, nie stają się dziełami sztuki.

W XX w. ożywienie formalistycznych koncepcji sztuki i wartości artystycznych łączyło się, z reguły, z ożywieniem awangardowych poszukiwań artystycznych, polegających przede wszystkim na nowatorstwie formalnym. Tak było w Europie w pierwszym dwudziestoleciu XX w. Podobnie było w USA po II wojnie światowej (do lat pięćdziesiątych włącznie). Za każdym razem formalizm współtowarzyszył nowatorskim poszukiwaniom artystycznym, dostarczał im teoretycznych uzasadnień, tłumaczył ich dążenia publiczności, chronił przed niesprawiedliwą krytyką, bronił autonomii sztuki, prawa do formalnych eksperymentów oraz swoistości poszczególnych dziedzin sztuki (plastyki, muzyki, teatru, poezji itp.) i swoistości właściwych poszczególnym formom sztuki wartości (swoistości wartości malarskich, muzycznych, teatralnych, literackich itp.). Z drugiej strony nie ulega wątpliwości, że awangarda dostarczała faktów i argumentów potwierdzających słuszność głównych tez formalizmu artystycznego. Klasyczna awangarda artystyczna (1900–1925) kwestionowała różne kanony estetyczne (np. zasadę mimetyzmu), nie kwestionowała jednak wcale paradygmatu estetycznego sztuki tradycyjnej, nie kwestionowała ani ważności walorów estetycznych dzieła, ani samego dzieła jako określonej struktury formalnej, ani wreszcie granic oddzielających zjawiska artystyczne od pozaartystycznych. Jak wiadomo sytuacja uległa zasadniczej zmianie w końcu lat pięćdziesiątych.

KRYTYKA FORMALIZMU ARTYSTYCZNEGO

Mimo zasygnalizowanych wyżej zasług i osiągnięć formalizmu artystycznego, koncepcja ta nie da się utrzymać jako uniwersalna teoria sztuki i wartości artystycznych.

Jest to jeszcze jedna jednostronna i redukcjonistyczna koncepcja, której uniwersalistyczne aspiracje nie znajdują dostatecznego potwierdzenia w konfrontacji z różnorodnością poszczególnych dziedzin sztuki i gatunków artystycznych, w konfrontacji ze współczesną praktyką artystyczną i historią sztuki.

1. Podstawowe założenia i główne tezy formalizmu artystycznego zostały zakwestionowane przez tę część praktyki artystycznej, która była dotąd stałym partnerem i sojusznikiem formalizmu. Neoawangardowa twórczość artystyczna lat 1960 i 1970 zakwestionowała nie tylko postulat izolowania sztuki od życia, zakwestionowała ona zarówno potrzebę jak i możliwość przeprowadzania granicy oddzielającej zjawiska artystyczne od pozaartystycznych. Przeciwstawiając się tradycji sztuki modernistycznej, głosiła ona postulat bezpośredniego i wielorakiego zaangażowania sztuki w życie społeczne.

Neoawangarda zakwestionowała również dość powszechnie przyjmowane założenie sztuki tradycyjnej, że – w zasadzie – sztuka sprowadza się do sumy dzieł sztuki i samo dzieło sztuki jest ostatecznym celem i najistotniejszym elementem twórczości artystycznej. Niektóre kierunki najnowszej awangardy głosiły, że dzieło sztuki powinno być strukturą otwartą, każdorazowo współtworzoną przez odbiorców, inne uważały, że może być czymś całkowicie efemerycznym, najbardziej radykalne zaś (np. sztuka konceptualna) uznały, że dzieło sztuki jako określona struktura formalna w ogóle nie jest potrzebne, najważniejszy jest bowiem sam akt twórczy.

Najnowsza awangarda artystyczna zaatakowała cały paradygmat estetyczny sztuki tradycyjnej. Tym samym formalizm artystyczny zdradzony został przez swego najwierniejszego sojusznika, jakim lata całe była sztuka awangardowa.

Sztuka nie sprowadza się jednak do twórczości awangardowej i „rozwód" z awangardą artystyczną nie musi być dowodem fiaska formalizmu artystycznego.

2. Konfrontacja z historią całej dotychczasowej sztuki także nie potwierdza słuszności formalizmu artystycznego. Poza krótkimi epizodami dominowania w praktyce artystycznej hasła „sztuka dla sztuki", sztuka wiernie towarzyszyła człowiekowi w jego życiu, penetrowała to życie i pomagała człowiekowi zorientować się w świecie i zrozumieć samego siebie. W konfrontacji z historią sztuki formalistyczne postulaty

koncentracji na samych formach artystycznych i izolacji sztuki od życia społecznego oraz izolacji wartości artystycznych od wartości innego rodzaju nie znajdują potwierdzenia. Sztuka zawsze była związana nie tylko z wartościami estetycznymi, lecz z istniejącymi systemami wartości i popularyzowała je lub zwalczała, współtworzyła lub przewartościowywała. Dlatego m.in. była ludziom stale potrzebna. W różnych typach kultur, różnych okresach historycznych oraz różnych dziedzinach sztuki i gatunkach artystycznych, różne funkcje sztuki wysuwały się na plan pierwszy i stawały się dominujące. Konfrontacja z historią sztuki nie potwierdza jednak, by kiedykolwiek i gdziekolwiek zwyciężył w praktyce artystycznej postulat całkowitej izolacji sztuki od życia oraz wyłącznej koncentracji artystów lub odbiorców na aspektach formalnych sztuki. Koncentracja na formie artystycznej nigdy też nie stała się ani warunkiem wystarczającym, ani nawet warunkiem koniecznym tworzenia arcydzieł.

Co więcej nawet, twórcy wielu arcydzieł i wartościowych odkryć formalnych wcale nie musieli mieć czysto artystycznych intencji. Wielu z nich chciało głosić chwałę Boga, wyrażać swoje osobiste uczucia, zdobyć środki utrzymania lub pozyskać możnych tego świata. Podobnie było z oczekiwaniami odbiorców sztuki. Najczęściej oczekiwali oni (i w praktyce otrzymywali) od sztuki czegoś więcej niż tylko satysfakcji estetycznej, wywołanej przez doskonałą formę artystyczną. Bardzo często nie dostrzegali oni wcale osiągnięć formalnych sztuki i nie doceniali ich dostatecznie. Te negatywne, w moim przekonaniu, rezultaty konfrontacji z historią sztuki, nie mogą być uznane za ostateczny argument przeciwko formalizmowi artystycznemu, ale nie powinny być też całkowicie ignorowane.

3. Trzecim argumentem przeciwko formalizmowi artystycznemu jest fakt, który był już sygnalizowany w punkcie poprzednim. Zasługuje chyba jednak na specjalne wyodrębnienie.

Jest to niezgodność założeń i postulatów formalizmu artystycznego z praktyką odbioru sztuki. Mam tu na myśli zarówno zwykłego, lecz kompetentnego, odbiorcę sztuki, jak też profesjonalistów od interpretowania i oceniania sztuki, jakimi są krytycy artystyczni. Formalizm artystyczny ma wyraźne normatywistyczne skłonności, próbując narzucić odbiorcom sztuki jeden obowiązujący model odbioru i oceny sztuki: powinniśmy skoncentrować się wyłącznie na aspektach formalnych, doznawać tylko „estetycznych uczuć", eliminując z procesu odbioru wszystko to, co odwraca naszą

uwagę od formy dzieła i przede wszystkim wystrzegać się „emocji życiowych". Rozbieżność między postulatami formalistów a powszechną praktyką odbioru sztuki jest ogromna. Dotyczy to również w znacznym (choć mniejszym) stopniu najbardziej kompetentnych odbiorców, jakimi powinni być krytycy artystyczni. Tak daleka rozbieżność praktyki odbioru i idealnych postulatów powinna wzbudzić wątpliwości formalistów. Nie sądzę także, by ktoś miał jakiekolwiek prawo narzucać odbiorcom jeden obowiązujący model odbioru i dyskwalifikować przeważającą większość przeżyć wzbudzanych przez utwory artystyczne jako niestosowne, niewłaściwe lub nieuprawnione. Gdyby ktoś zmusił mnie do tego, bym konsekwentnie, przy obcowaniu z dziełem literatury, teatru lub filmu, unikał wszelkich przeżyć emocjonalnych dyskwalifikowanych przez formalistów jako „życiowe", to obcowanie ze sztuką straciłoby dla mnie wiele swego uroku.

4. Argumentem podważającym uniwersalność formalizmu artystycznego jest fakt jego teoretycznej bezradności wobec literatury oraz takich związanych z nią dziedzin sztuki jak teatr i film. Większość współczesnych teoretyków literatury uważa, że formalizm artystyczny, ze względu na sprowadzanie wartości artystycznych do wartości formalnych, nie jest w stanie uchwycić (wykryć i scharakteryzować) swoistości wartości literackich. Podejście, które może dawać interesujące rezultaty badawcze w muzyce i sztukach wizualnych, prowadzi do fiaska w literaturze. Teoretyk literatury Janusz Misiewicz doceniając osiągnięcia badawcze formalizmu, uważa jednak, że formalizm „nie daje właściwej perspektywy opisu wartości i funkcji dzieła literackiego" [...], bo „kwalifikuje on twórczość artystyczną wyłącznie z uwagi na oddziaływanie formalnych składników dzieła, te zaś w utworach literackich są warunkowane przez momenty treściowe i nastawienia światopoglądowe"[27]. Podobnego zdania jest znany teoretyk literatury Henryk Markiewicz, który odrzuca teorie, które „deklarując zasadę poszukiwania wartości swoistych literatury, opowiadają się w gruncie rzeczy za wartościami obecnymi we wszystkich dziedzinach sztuki". Z faktu, że wartości formalne są np. właściwe i architekturze i literaturze, a tylko literatura ma wartości poznawcze, „nie

[27] J. Misiewicz, *Światopogląd i forma. O artystycznych wartościach literackich*, Lublin 1983, s. 156.

wynika wcale, że wartości poznawcze nie są swoiste dla literatury jako sztuki"[28].

Ta bezradność teoretyczna formalizmu artystycznego wobec swoistych wartości literatury, teatru i filmu, wynika, zdaniem niektórych autorów, z błędnych założeń metodologicznych formalizmu.

5. Formalizm nie daje możliwości wykrycia swoistości wartości literackich, teatralnych i filmowych, ponieważ wychodzi z nadmiernie uniwersalistycznych założeń, które Noël Carroll nazywa trafnie „wspólnym mianownikiem" formalistów. Formaliści uważają mianowicie, że należy wykryć ogólne kryteria, które mogą być stosowane we wszystkich dziedzinach sztuki, stąd ich poszukiwanie „wspólnego mianownika". Tymczasem, pisze Carroll, „znaczna część literatury w naszej kulturze funkcjonuje – dla pisarzy, czytelników i recenzentów – jak *lingua obliqua*, wyrażając moralne i intelektualne punkty widzenia. Jest faktem społecznym, że literatura często spełnia taką funkcję. Dlaczego więc ta niekwestionowana funkcja powinna być ignorowana przez oceniających tylko dlatego, że niektóre utwory literackie lub dzieła innych sztuk, jak muzyka, nie wypełniają tej funkcji?"[29]. Podejście formalistów kwestionuje autor m.in. następującym argumentem. Wiele dziedzin sztuki, takich np. jak rzeźba w szczególności, nie mają melodycznego wymiaru czy to znaczy, że melodia nie może być stosownym kryterium wartościowania w innych dziedzinach sztuki, np. w muzyce? Carroll uważa, że poznawcze i moralne intuicje mogą być brane pod uwagę przy artystycznym wartościowaniu niektórych dzieł sztuki. Np. większość widzów uznałaby za perwersję wyłączenie intelektualnych i moralnych osiągnięć w *La Grande Illusion* (Jean Renoira) z uzasadnienia, dlaczego jest to dobry film. Carroll, który jest teoretykiem filmu, posługuje się jeszcze jednym przykładem z tej dziedziny, godzącym boleśnie w formalizm artystyczny. Porównuje mianowicie film *Moonraker*, o przygodach Jamesa Bonda, który z formalnego punktu widzenia jest bez zarzutu, natomiast jest bezmyślny i amoralny, z filmem Ingmara Bergmana *Through a Glass Darkly*, który z formalnego punktu widzenia może budzić nasze wątpliwości, chociaż jest intelektualnie

[28] H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. II, Kraków 1966, s. 327–328.

[29] N. Carroll, *Formalism and Critical Evaluation* [w:] *The Reasons of Art*, P. McCormick (red.), Ottawa 1985, s. 331.

głęboki. Czy można ograniczyć się do kryteriów czysto formalnych dyskwalifikując film Bergmana i zachwycając się *Moonrakerem*?[30]

Nieprzydatność założeń i postulatów formalistycznych przy wykrywaniu swoistości wartości literackich, teatralnych i filmowych jest dla formalizmu artystycznego równie dotkliwą porażką, jak rozdźwięk z najnowszą awangardą artystyczną. Początkowe sukcesy formalizmu łączyły się bowiem z obroną twórczości awangardowej oraz efektywnością wykrywania swoistości wartości muzycznych i malarskich.

Te historyczne sukcesy wynikały m.in. z krytyki absolutyzowania zasady mimesis. Ostatnie porażki wynikają z absolutyzowania formy artystycznej. Wartości czysto formalne są ważne w każdej dziedzinie sztuki, ale nie w każdej jednakowo ważne. Podobnie jest z wartościami poznawczymi sztuki. W latach trzydziestych klasycy amerykańskiej i polskiej estetyki D. Prall[31] i W. Tatarkiewicz walczyli bezskutecznie o pluralistyczne rozwiązanie tych kwestii. Po pięćdziesięciu latach o pluralistyczne rozwiązanie kwestii miejsca i roli walorów czysto formalnych i walorów poznawczych w poszczególnych dziedzinach sztuki walczą znowu N. Carroll i J. Misiewicz. Może oni będą mieli więcej szczęścia. Filozofia sztuki nie może zrezygnować z generalizacji, nie może jednak zapominać o swoistości poszczególnych dziedzin sztuki. Bowiem różnorodność i bogactwo sztuki są właśnie jedną z głównych przyczyn jej zniewalającego uroku.

[30] *Ibidem*, s. 328–330.

[31] Por. D. Prall, *op. cit.*, s. 184, 189–190.

Rozdział 5

PERCEPTUALIZM ESTETYCZNY

EMPIRYSTYCZNY NURT W AMERYKAŃSKIEJ ANALITYCZNEJ FILOZOFII SZTUKI

UWAGI WSTĘPNE

Głównymi nurtami amerykańskiej analitycznej filozofii sztuki lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. były antyesencjalizm i perceptualizm estetyczny.

Sprowadzanie analitycznej estetyki anglosaskiej do antyesencjalizmu nie jest wystarczająco uzasadnione. Antyesencjalizm był najbardziej radykalnym, ale nie jedynym nurtem anglo-amerykańskiej estetyki analitycznej lat pięćdziesiątych–osiemdziesiątych. Gdyby negację esencjalizmu, właściwego tradycyjnej estetyce filozoficznej, uznać za dystynktywną cechę estetyki analitycznej[1], to poza granicami tej estetyki znaleźliby się tak wybitni jej reprezentanci jak Brytyjczycy: H. Osborne, R. Wollheim i R. Scruton oraz Amerykanie: M. C. Beardsley, A. Danto, G. Dickie, N. Goodman i J. Margolis[2]. Można jednak uniknąć tej kłopotliwej sytuacji

[1] W polskiej literaturze przedmiotu syntetyczną i systematyczną charakterystykę anglosaskiej estetyki analitycznej znaleźć można w pracy Henryka Kieresia, *Anglosaska estetyka analityczna*, opublikowanej jako dodatek w II wydaniu *Propedeutyki estetyki* Antoniego Stępnia, Lublin 1986, s. 143–175. Por. również Halina Junghertz-Taborska, *Estetyka analityczna w Anglii*, „Studia Estetyczne", IV (1967), s. 177–188, oraz Leszek Sosnowski, *Estetyka analityczna* [w:] *Estetyka filozoficzna XX wieku*, K. Wilkoszewska (red.), Kraków 2000, s. 185–212.

[2] Słusznie zwraca na to uwagę szwedzki estetyk Lars-Olof Ahlberg, *The Nature and Limits of Analytic Aesthetics*, „British Journal of Aesthetics", XXXIII, 1 (January 1993), s.11–15. Ahlberg polemizuje ze zbyt wąskim rozumieniem estetyki analitycznej reprezentowanym przez estetyka niemieckiego Karlaheinza Lüdekinga, który antyesencjalizm uznaje za

jeśli uznać, tak jak Marx Wartofsky[3] np., że głównym wyróżnikiem tej estetyki jest określony styl filozofowania polegający przede wszystkim na dążeniu do precyzowania znaczeń podstawowych pojęć estetyki i krytyki artystycznej, zwalczaniu mętności i spekulatywności języka oraz rezygnacji z prób rozstrzygnięcia niektórych tradycyjnych problemów filozoficznych przez redukowanie ich do ich lingwistycznych korelatów.

Perceptualiści podobnie jak antyesencjaliści znajdowali się pod silnym wpływem późnego Wittgensteina (*Philosophical Investigations*, 1954). Wpływ ten znalazł wyraz nie tylko w stylu filozofowania polegającym na: koncentracji na precyzowaniu podstawowych pojęć estetyki i krytyki artystycznej, krytyce estetyki metafizycznej i spekulatywnej oraz rezygnacji z prób rozstrzygania niektórych tradycyjnych problemów filozoficznych estetyki, lecz również w uznaniu estetyki za dyscyplinę drugiego poziomu poznawczego (*second order discipline*) zaangażowaną w uściślanie aparatu pojęciowego i doskonalenie kategorii analitycznych szeroko rozumianej krytyki artystycznej, (obejmującej także historię i teorię poszczególnych dziedzin sztuki). Zwolennicy tak rozumianej estetyki traktowali ją przede wszystkim jako filozofię krytyki artystycznej lub krócej mówiąc, metakrytykę.

Estetyka traktowana jako metakrytyka koncentrowała się na filozoficznych problemach krytyki, tylko pośrednio zajmując się sztuką, która była bezpośrednim przedmiotem dyskursu krytycznego oraz badań prowadzonych przez dyscypliny pierwszego poziomu poznawczego (*first order cognitive discipline*) tzn. przez szeroko rozumianą krytykę artystyczną i konkretne nauki o sztuce (literaturoznawstwo, muzykologia itp.). Orientacja taka znajdowała wyraz nawet w tytułach ówczesnych książek napisanych przez reprezentantów analitycznej filozofii sztuki, nie będących antyesencjalistami. Wystarczy wymienić kilka z nich: M. C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), J. Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Criticism* (1960), J. Margolis, *The Language of Art and Art Criticism* (1965)[4].

Perceptualizm estetyczny był, mniej radykalnym niż antyesencjalizm, nurtem amerykańskiej analitycznej filozofii sztuki. Przedstawiciele tego nurtu estetyki analitycznej nie zrywali tak zdecydowanie z tradycyjną estetyką filozoficzną. Nie negowali oni możliwości stworzenia filozoficznej teorii sztuki, nie odrzucali też esencjalistycznych założeń. Reprezentowali oni esencjalizm w umiarkowanej postaci, bo choć rezygnowali z prób uchwycenia istoty sztuki w prostych i lapidarnych formułach, to jednak żywili przekonanie, że uniwersalnym i koniecznym (choć niewystarczającym) warunkiem sztuki jest jej estetyczność (sztuka ma estetyczną naturę) i dlatego oparte na tym założeniu próby tworzenia teorii sztuki wcale nie muszą być bezowocne. Perceptualiści próbowali w związku z tym połączyć analityczny charakter swej estetyki z kontynuacją bardzo żywotnej w filozofii i estetyce amerykańskiej tradycji empirycznej. W szczególności wszyscy oni próbowali kontynuować i rozwijać koncepcje doświadczenia estetycznego zaproponowane przez I. A. Richardsa i J. Deweya. Główną ideą perceptualizmu estetycznego jest przekonanie, że nie można określić natury sztuki bez odwołania się do kategorii doświadczenia estetycznego. Konstytutywnymi (definicyjnymi) cechami dzieła sztuki są bowiem jego własności (jakości i wartości) estetyczne, które mogą być uchwycone drogą bezpośredniej (swoiście estetycznej) percepcji. Podstawową (istotną) wartością dzieła sztuki zaś jest jego wartość estetyczna, polegająca na zdolności wzbudzania przeżycia (doświadczenia) estetycznego, które jest przez to jedynym sprawdzianem i miernikiem wartości dzieła sztuki i jedynym uzasadnieniem wypowiadanych o nim sądów wartościujących.

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych koncepcja ta reprezentowana była m.in. przez M. C. Beardsleya, V. Aldricha i J. Stolnitza.

definicyjną cechę tej estetyki. Por. K. Lüdeking, *Analytishe Philosophie der Kunst*, Frankfurt a. Main, 1988, s. 11–14, 194–196. Mniej radykalne stanowisko niż Lüdeking zajmuje w tej kwestii filozof amerykański Richard Shusterman. On także uznaje jednak antyesencjalizm za jedną z najbardziej dystynktywnych cech estetyki analitycznej. Por. *Analytic Aesthetics. Retrospect and Prospect*, R. Shusterman (red.), Oxford 1989, s. 6.

[3] Wartofsky nie sądzi jednak, że styl filozofowania ujawnia się wyłącznie w warstwie językowej dyskursu filozoficznego jako sposób mówienia (*manner of speaking* lub *fashion of expression*). Styl ten ujawnia się przede wszystkim w treściowej warstwie dyskursu, tzn. w stosunku do tradycji filozoficznej oraz w rodzaju problemów (zarówno podejmowanych jak też ignorowanych) i sposobach ich rozstrzygania. Styl filozofii analitycznej charakteryzuje się, zdaniem Wartofsky'ego, rezygnowaniem z prób rozwiązywania wielu tradycyjnych problemów filozoficznych przez eliminowanie ich (na drodze analizy znaczeniowej) jako pseudoproblemów, wynikających z błędów lub nieporozumień językowych lub redukowanie problemów filozoficznych do ich językowych korelatów. Por. M. Wartofsky, *The Liveliness of Aesthetics*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", XLVI, Special Issue, *Analytic Aesthetics*, s. 214–217.

[4] Por. R. Shusterman, *op. cit.*, s. 7–8.

PERCEPTUALIZM ESTETYCZNY MONROE C. BEARDSLEYA

Najwybitniejszym, najbardziej konsekwentnym i najbardziej znanym reprezentantem perceptualizmu estetycznego w amerykańskiej filozofii sztuki był bez wątpienia M. C. Beardsley. Beardsley był niewątpliwie jednym z głównych współtwórców międzynarodowego prestiżu estetyki amerykańskiej oraz jej autorytetu naukowego we własnym kraju[5]. Zdaniem Johna Fishera (długoletniego redaktora naczelnego kwartalnika „Journal of Aesthetics and Art Criticism"), Beardsley walnie przyczynił się do tego, że w drugiej połowie XX w. estetyka została włączona do głównego nurtu filozofii amerykańskiej, a myślenie filozoficzne stało się znaczącą częścią współczesnej teorii literatury[6]. Był on w amerykańskiej estetyce autentycznym autorytetem zarówno naukowym jak i moralnym. Świadectwem uznania dla jego zasług i osiągnięć było m.in. członkostwo American Academy of Art and Science oraz pełnienie z wyboru zaszczytnych funkcji przewodniczącego takich towarzystw naukowych jak: American Society for Aesthetics oraz American Philosophical Association.

Wyjątkową pozycję w estetyce współczesnej zdobył Beardsley już pierwszą swą książką z tej dziedziny, wydaną w 1958 r. (miał wtedy 43 lata) i zatytułowaną *Estetyka: problemy w filozofii krytyki*. Książka ta w zamierzeniu autora miała być ambitnym podręcznikiem akademickim, ale stała się czymś więcej, najpełniejszą, najgruntowniejszą i najklarowniejszą prezentacją głównych problemów estetyki filozoficznej jaka powstała w latach pięćdziesiątych w estetyce światowej. Książka ta stała się pożyteczna nie tylko dla adeptów tej dyscypliny, lecz również dla najbardziej wytrawnych badaczy jako źródło informacji i inspiracji. Była ona ponad dwadzieścia lat wznawiana bez żadnych zmian nie tracąc swej aktualności naukowej i przydatności dydaktycznej. Dopiero w roku 1980 została wzbogacona przez autora o bardzo instruktywne 50-stronicowe uzupełnienie

[5] Estetyce Beardsleya poświęcone zostały dwie międzynarodowe antologie oraz wiele artykułów w różnych krajach. Por. *Essays on Aesthetics. Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley*, J. Fisher (red.), Philadelphia 1983 oraz *Text, Literature and Aesthetics. In Honor of Monroe C. Beardsley*, L. Aagaard-Mogensen, L. De Vos (red.), Amsterdam 1986.

[6] Por. J. Fisher, *Monroe C. Beardsley (1915–1985)*, „Journal of Aesthetics and Criticism", XLIV, 1 (Fall 1985).

zatytułowane *Postscriptum 1980 – niektóre stare problemy w nowej perspektywie*. W *Postscriptum* tym Beardsley raz jeszcze uczynił przedmiotem swych rozważań tak podstawowe zagadnienia estetyki jak: definicja sztuki, ontologia sztuki, jakości i wartości estetyczne, znaczenie i metafora, reprezentowanie, ekspresja, fikcja, interpretacja literacka i sądy wartościujące, ustosunkowując się przy tym do wszystkich najważniejszych prac, jakie powstały w ciągu dwudziestolecia w estetyce anglosaskiej.

Między pierwszym a drugim wydaniem *Estetyki* ukazały się dwie inne ważne książki Beardsleya: jednotomowy podręcznik historii estetyki: *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History* (1966) oraz *The Possibility of Criticism* (1970). Ta druga książka była kontynuacją jednego z głównych wątków jego myśli estetycznej, którym były dociekania poświęcone filozoficznym problemom krytyki artystycznej. Beardsley uważał bowiem zawsze, czemu dał wyraz m.in. w tytule swej fundamentalnej książki z roku 1958, że estetyka powinna być właśnie metakrytyką. Zainteresowanie filozofią krytyki zrodziło się znacznie wcześniej, bo już w latach czterdziestych świadectwem jego były dwa sławne artykuły napisane wspólnie z Williamem K. Wismattem: *International Fallacy* (1946) i *The Affective Fallacy* (1949). Szczególnie pierwsza z tych prac, poświęcona „błędowi intencyjności", zyskała sobie bardzo wielką i długotrwałą popularność, o której świadczą m.in. przedruki w kilkunastu antologiach oraz tłumaczenia m.in. na język hiszpański, polski, niemiecki i fiński. Główne tezy tego artykułu dotąd mają swych równie zagorzałych zwolenników i przeciwników, nie przestając inspirować dyskusji naukowych. Oba te artykuły traktowały o sposobach uprawiania krytyki artystycznej i przeciwstawiały się tym wszystkim koncepcjom krytyki (w teorii i praktyce), dla których dzieło sztuki nie jest jedynym przedmiotem interpretacji i wartościowań. Zwolennicy tych, zwalczanych przez Beardsleya i Wismatta, modeli krytyki zamiast skoncentrować swe zainteresowania na samym dziele interesują się bądź intencjami i przeżyciami twórcy („błąd intencyjności"), bądź efektami oddziaływania dzieła na odbiorcę i przeżyciami tego ostatniego („błąd afektywności").

Prace Beardsleya, poświęcone krytyce artystycznej (przede wszystkim literackiej) oraz fundamentalnym problemom filozofii literatury, zyskały sobie znaczne uznanie teoretyków literatury w USA i w innych krajach.

Drugi najistotniejszy wątek myśli estetycznej Beardsleya to jego uporczywe i konsekwentne dążenie do wyodrębnienia sfery zjawisk estetycznych (przedmiotów, jakości, wartości i przeżyć) oraz równie kosekwentna obrona koncepcji estetycznej natury sztuki. Mimo że koncepcja ta jest coraz częściej kwestionowana przez praktykę neoawangardy artystycznej oraz przez wielu teoretyków sztuki Beardsley, występował do końca jako obrońca wartości estetycznych i rzecznik tak rozumianej sztuki, dla której wartości estetyczne nie przestają być wartościami nieodzownymi i swoistymi, a estetyczne doświadczenie sztuki jest jedynym właściwym sposobem jej odbioru i przeżywania.

Problematyce powyższej poświęcona jest większość esejów Beardsleya składających się na jego ostatnią książkę *The Aesthetic Point View* (1982) oraz rozprawa *An Aesthetic Definition of Art* będąca głównym artykułem pracy zbiorowej *What is Art?* (New York 1983, red. Hugh Curtler) zadedykowanej przez współautorów Beardsleyowi.

DZIEŁO SZTUKI JAKO PRZEDMIOT ESTETYCZNY

KŁOPOTY Z DEFINICJĄ

Koncepcja sztuki M. C. Beardsleya jest nierozerwalnie związana z jego teorią zjawisk estetycznych. W estetyce jego nie da się nawet odróżnić tych sfer refleksji teoretycznej. W obu przypadkach bowiem kluczową rolę odgrywają kategorie doświadczenia estetycznego i wartości estetycznej, a punktem wyjścia jest koncepcja przedmiotu estetycznego. W artykule z 1979 r. *W obronie wartości estetycznej* Beardsley pisał: „Pojęcia sztuki i pojęcia estetyczności stały się ściśle związane ze sobą; sztuka, jako przedsięwzięcie społeczne, interpretowana jest w kategoriach celu estetycznego [...] podobnie jak sąd o poszczególnych dziełach sztuki rozpatrywany jest w kategoriach sukcesu estetycznego"[7].

W pierwszym wydaniu *Estetyki* nie ma wcale definicji „sztuki" lub „dzieła sztuki". Nie jest to sprawa przypadku. Beardsley stwierdza bowiem

[7] M. C. Beardsley, *In Defense of Aesthetic Value*, „Proceedings and Adresses of the American Philosophical Association", LII, 6 (August 1979), s. 729–730.

explicite, że jako pojęcie rodzajowe w stosunku do takich pojęć jak: „utwór muzyczny", „dzieło literacki" itp. nie używa pojęcia „dzieło sztuki", lecz pojęcia „przedmiot estetyczny"[8]. Sztuka bowiem nie jest niczym innym jak klasą przedmiotów estetycznych, czyli pewnym gatunkiem przedmiotów perceptualnych[9] tzn. takich przedmiotów, których własności są postrzegane w naszej bezpośredniej percepcji[10]. Beardsley zdawał sobie oczywiście sprawę, że nie wszystkie przedmioty perceptualne są przedmiotami estetycznymi. Uważał jednak, że właśnie odróżnienie przedmiotów estetycznych od innych przedmiotów perceptualnych jest właściwym i bezpieczniejszym sposobem charakteryzowania dzieł sztuki (pozwala uchwycić ich konstytutywne własności, czyli jakości estetyczne), niż odwoływanie się do czynników zewnętrznych, takich jak ich źródła lub przyczyny ich powstania albo efekty ich oddziaływania.

We wspomnianym wyżej obszernym wstępie do drugiego wydania *Estetyki* Beardsley przyznaje, że pod wpływem krytycznych wypowiedzi antyesencjalistów (P. Ziff i M. Weitz) kwestionujących możliwość zdefiniowania sztuki, zwątpił, czy zadowalająca definicja dzieła sztuki jest w ogóle możliwa, dlatego arbitralne wprowadzenie terminu „przedmiot estetyczny" jako zamiennika „dzieła sztuki" było także niezbyt udaną próbą ominięcia tej kontrowersyjnej kwestii. Jeszcze w roku 1961 w artykule, którego tytuł: *The Definitions of the Arts* mógłby sugerować zmianę stanowiska, Beardsley powtarza, że woli posługiwać się terminem „przedmiot estetyczny" zamiast terminem „dzieło sztuki"[11]. „Przedmiotem estetycznym" jest cokolwiek, co jest bądź kompozycją muzyczną, bądź utworem literackim itp.

Radykalną zmianę stanowiska w sprawie definiowania pojęcia „dzieło sztuki" i posługiwania się nim można zauważyć dopiero w latach osiemdziesiątych. Zarówno we wspomnianym *Postscriptum 1980*, jak też w esejach *Redefining Art* (opublikowany po raz pierwszy w tomie *The Aesthetic Point of View*) oraz *An Aesthetic Definition of Art* (1983), Beardsley uznaje za możliwe i konieczne zdefiniowanie „dzieła sztuki".

[8] M. C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in Philosophy of Criticism*, New York 1958, s. 64.
[9] Por. *ibidem*, s. 58.
[10] Por. *ibidem*, s. 31.
[11] Por. M. C. Beardsley, *The Definitions of the Arts*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", XX (1961), s. 177.

„Dzieło sztuki jest bądź układem warunków zamierzonych jako zdolne do dostarczenia przeżycia o wyraźnie estetycznym charakterze, bądź też (intencjonalnie) jest uporządkowaniem warunków należących do klasy lub typu układów, dla których ta zdolność jest czymś typowym"[12] – taką definicję znaleźć można w książce *Estetyczny punkt widzenia*.

W rozprawie *Estetyczna definicja sztuki* formuła zaproponowana przez Beardsleya jest prostsza: „dzieło sztuki jest czymś, co jest wyprodukowane z zamierzeniem nadania mu zdolności do zaspokojenia zainteresowania estetycznego (*aesthetic interest*)"[13]. Zaspokojenie zainteresowania estetycznego polega właśnie na dostarczeniu przeżycia estetycznego. Beardsley przyznaje, że nie jest to jedynie możliwa estetyczna definicja sztuki, ale inne propozycje powinny również przy określaniu sztuki posługiwać się kategorią estetyczności (*the aesthetic*). Inną ważną cechą tych definicji jest ich klasyfikacyjny charakter, czyli neutralność aksjologiczna, obejmuje ona bowiem nie tylko dzieła wartościowe (faktycznie wywołujące pozytywne przeżycie estetyczne), lecz także dzieła nieudane tzn. pozbawione zdolności wywoływania pozytywnego przeżycia estetycznego, jeśli wyprodukowane zostały z intencją nadania im tej zdolności. Definicja ta nie jest jednak pozbawiona normatywnego założenia, nie obejmuje bowiem produktów twórczości artystycznej, które nie zostały wytworzone z intencją wzbudzania przeżycia estetycznego, lecz np. z intencją szokowania. Dziełami sztuki, zdaniem Beardsleya, nie są ani *ready-mades* Duchampa, ani produkty sztuki konceptualnej, ponieważ nie spełniają warunku koniecznego, jakim jest nierozerwalny związek sztuki z estetycznością. Produkt ludzki nie może bowiem stać się dziełem sztuki w rezultacie arbitralnego aktu nadania mu statusu artystycznego, lecz tylko w rezultacie wytwarzania go z intencją wyposażenia go w takie jakości, dzięki którym będzie mógł wywoływać przeżycie estetyczne. Prawdziwe dzieło sztuki nie może nie posiadać estetycznie relewantnych (formalnych i regionalnych) własności, za które ponosi odpowiedzialność jego twórca.

W latach osiemdziesiątych Beardsley nie tylko nie miał już wątpliwości czy możliwe i potrzebne są definicje takich pojęć jak „sztuka" i „dzieło

[12] M. C. Beardsley, *The Aesthetic Point of View. Selected Essays*, M. J. Wreen, D. M. Callen (red.), Ithaca 1982, s. 299.

[13] M. C. Beardsley, *An Aesthetic Definition of Art* [w:] *What is Art?*, H. Curtler (red.), New York 1983, s. 21.

sztuki", lecz uważał także, że definicje takie mogą być użyteczne dla krytyków artystycznych, badaczy sztuki nie będących estetykami (historyków, antropologów kultury) a nawet dla prawników lub celników, którzy muszą niekiedy rozstrzygnąć czy dany przedmiot może być za dzieło sztuki uznany[14]. Beardsley nie odczuwał żadnego zakłopotania faktem, że definicja jego nie obejmowała takich wytworów neoawangardy jak sztuka konceptualna lub *ready-mades* Duchampa. Cała wrzawa wokół osławionej *Fontanny* Duchampa była dla niego niezrozumiała i nieuzasadniona. Jego zdaniem Duchamp wcale nie ustanowił żadnego nowego znaczenia „dzieła sztuki" ani nie zainicjował nowej tradycji artystycznej, pozwalającej traktować produkty hydrauliczne lub inne *ready-mades* jako dzieła sztuki. Epizod z *Fontanną* nie dostarczył, według Beardsleya, najmniejszego argumentu przeciwko estetycznej definicji sztuki, wręcz przeciwnie nawet, epizod ten sugerował, że tolerancja jury kwalifikująca na wystawę powinna mieć swoje granice.

„Wiele obiektów wystawianych dziś przez awangardę jest ewidentnie rodzajem komentarza na temat sztuki jako takiej, ale obiekty te mogą być, ale mogą również nie być dziełami sztuki. Klasyfikowanie ich jako dzieł sztuki tylko dlatego, że są komentarzami na temat sztuki, prowadziłoby w konsekwencji do uznania za dzieła sztuki wielu nudnych a często mętnych recenzji prasowych poświęconych sztuce". Klasyfikowanie ich natomiast jako dzieł sztuki, ponieważ są wystawiane, byłoby zdaniem Beardsleya, intelektualnym tchórzostwem i prowadziłoby do uznawania za dzieła sztuki eksponatów z wystaw handlowych, muzeów naukowych, wystaw znaczków pocztowych itp. Nie wiadomo też na czym miałby polegać pożytek takiego postępowania. „Klasyfikować je jako dzieła sztuki, ponieważ są one nazwane sztuką przez tych, którzy są nazwani artystami, ponieważ wytwarzają rzeczy, które nazywają sztuką, to znaczy nie dokonywać żadnej klasyfikacji, tylko popełniać błędne koło w rozumowaniu. Być może obiekty te zasługują na specjalną nazwę, ale nie na miano sztuki. Różnica między tymi obiektami, które stają się częścią aktywności artystycznej i tymi, które nie stają się z racji ich związku z zainteresowaniem estetycznym jest wciąż na tyle żywotna, by ją zachować i żadne inne słowo niż „„sztuka" nie jest bardziej odpowiednie by tę różnicę zaznaczyć"[15].

[14] Por. *ibidem*, s. 16.

[15] *Ibidem*, s. 25.

KONCEPCJA JAKOŚCI ESTETYCZNYCH JAKO DYSTYNKTYWNYCH CECH PRZEDMIOTU ESTETYCZNEGO

Charakterystyka przedmiotów estetycznych jest w teorii Beardsleya ogólną charakterystyką dzieł sztuki.

W końcu swego dzieła Beardsley stwierdza, że „przedmioty estetyczne różnią się od zwyczajnych utylitarnych przedmiotów tym, że ich bezpośrednia funkcja polega wyłącznie na dostarczeniu przeżycia określonego rodzaju, które może być satysfakcją samą w sobie (*can be enjoyed in itself*)[16]. Beardsleyowska koncepcja sztuki uważana jest dlatego przez niektórych autorów za funkcjonalistyczną[17]. Przy charakterystyce przedmiotu estetycznego nie reprezentuje on jednak funkcjonalistycznego podejścia i abstrahuje od funkcji spełnianych przez te przedmioty. Punktem wyjścia jest dla niego stwierdzenie, że „przedmioty estetyczne są przedmiotami perceptualnymi"[18]. By odróżnić je od innych przedmiotów perceptualnych, nie należy koncentrować się ani na aspekcie genetycznym, czyli przyczynach ich powstania, ani na aspekcie funkcjonalnym, czyli wzbudzanych przez nie efektach, lecz na samych przedmiotach i ich

[16] M. C. Beardsley, *Aesthetics*, s. 572.

[17] Por. St. Davis, *Definitions of Art*, Ithaca 1991, s. 50–77.

[18] Por. M. C. Beardsley, *Aesthetics*, s. 58. W pierwszym wydaniu Beardsley uważał za stosowne odróżniać przedmiot perceptualny od przedmiotu fizycznego. Posługując się przykładem krzesła, pisał, że krzesło ma cały szereg cech przedmiotu fizycznego, takich jak waga, rozmiar, możliwość złamania lub spalenia, dlatego może być uznawane za przedmiot fizyczny. To samo krzesło jest przedmiotem perceptualnym, gdy bierzemy pod uwagę tylko takie jego własności, które są postrzegalne zmysłowo. Jest ono np. brązowe, twarde, gładkie itp. Zdaniem Beardsleya, przedmioty estetyczne nie są przedmiotami fizycznymi, lecz przedmiotami perceptualnymi, istniejącymi w polu fenomenalnym (*phenomenal field*). Równocześnie utrzymywał on jednak, że choć do pola fenomenalnego należą takie zjawiska subiektywne jak: myśli, uczucia, wspomnienia i oczekiwania podmiotu percepującego, to przedmiot estetyczny i jego własności są czymś obiektywnym, różnym od przeżyć podmiotu i zewnętrznym w stosunku do niego. W *Postscriptum* do II wydania Beardsley stwierdza, że pod wpływem krytyki zrezygnował z fenomenalizmu (jak określano jego stanowisko) jako ogólnej teorii percepcji i zbliżył się do stanowiska, które sam nazwał „nieredukcjonistycznym (*nonreductive*) materializmem". (Por. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, wyd. II, Indianapolis 1981, s. 24–25. W rezultacie Beardsley zrezygnował z traktowania dzieł sztuki jako przedmiotów wyłącznie perceptualnych (fenomenalnych) różnych od przedmiotów fizycznych. W różnych dziedzinach sztuki kwestia ta wygląda inaczej, ale obraz np. jest równocześnie przedmiotem posiadającym cechy fizyczne oraz cechy perceptualne (jakości zmysłowe).

własnościach. Przedmioty estetyczne posiadają, jego zdaniem, dystynktywne własności, wyróżniające je wśród innych przedmiotów perceptualnych i zapewniających im znaczną niezależność od percypującego je podmiotu i doznawanych przez niego przeżyć. Tymi dystynktywnymi własnościami przedmiotów estetycznych są ich swoiste cechy perceptualne a mianowicie jakości estetyczne.

Dla charakterystyki jakości estetycznych ważne jest, zdaniem Beardsleya, dokonane przez niego rozróżnienie jakości lokalnych i regionalnych. Jakości lokalne, to jakościowe charakterystyki prostych elementarnych (dalej nie podzielnych) części każdego z przedmiotów oraz jego większych całości (kompleksów) np. ich barwa, kształt itp. Bez takich jakościowych charakterystyk te elementarne części nie byłyby postrzegalne. Jakości regionalne natomiast, to inaczej jakości kompleksowe, to jakościowe charakterystyki poszczególnych całości, będących rezultatem wzajemnych relacji między jego częściami.

Niektóre własności regionalne są, a inne nie są, postrzegalne zmysłowo. Np. to, że ktoś jest gruby, wiemy dzięki spostrzeżeniom zmysłowym, jego grubość jest więc perceptualną własnością regionalną, to jednak, że ten ktoś waży dokładnie 85 kg nie jest perceptualną własnością regionalną. Przy charakterystyce przedmiotów estetycznych istotne są tylko zmysłowo postrzegalne własności, czyli „perceptualne własności regionalne"[19], dla których Beardsley rezerwuje nazwę „jakości regionalnych". Wszystkie jakości estetyczne są jakościami regionalnymi, czyli jakościami kompleksowymi.

Wśród jakości regionalnych wyróżnia Beardsley specjalną grupę jakości, którą nazywa „ludzkimi (humanistycznymi) jakościami regionalnymi" (*human regional qualities*)[20]. Chodzi mu o te jakości regionalne, które podobne są do jakości zachowania ludzkiego, w szczególności zaś do stanów i procesów psychicznych. Określamy je słowami przejętymi metaforycznie z ludzkich kontekstów np. spokojność, pogodność, smutek, żwawość, zmysłowość itp. Jakości te przez innych autorów nazywane są zazwyczaj jakościami ekspresywnymi lub jakościami emocjonalnymi. Do charakterystyki jakości estetycznych Beardsley wraca wielokrotnie w róż-

[19] Por. *ibidem*, s. 83.

[20] Por. *ibidem*, s. 328.

nych kontekstach w swych pracach późniejszych. Poświęca tej kwestii także oddzielny artykuł *Co to jest jakość estetyczna?* (1973). Podkreśla tam, że traktuje jakości estetyczne jako bezpośrednie ugruntowanie wartości (*value grounding*) estetycznych. Jakość estetyczna jest zawsze podstawą wartości estetycznej. Jakość jest jakością estetyczną, jeżeli można powołać się na nią, niezależnie od innej jakości, jako na podstawę jakiejś wartości estetycznej. Dzieło sztuki jest złe lub przeciętne, ponieważ jest bezkształtne, krzykliwe, anemiczne itp.[21] Dla Beardsleya więc, podobnie jak dla Ingardena, wartości estetyczne są nadbudowane na jakościach estetycznych, w których znajdują swoje ugruntowanie. Każdy przedmiot estetyczny posiada wiele konkretnych jakości estetycznych, będących jakościami regionalnymi różnego rodzaju, czyli perceptualnymi własnościami kompleksowymi. Wszystkie one współkonstytuują jednak kanoniczne jakości estetyczne, wspólne dla wszystkich przedmiotów estetycznych i wyróżniające ten rodzaj przedmiotów wśród innych przedmiotów perceptualnych. Trzema kanonicznymi jakościami konstytuującymi przedmiot estetyczny (w teorii Beardsleya konstytuują one tym samym każde dzieło sztuki) są: jedność (*unity*), złożoność (*complexity*) oraz intensywność (*intensity*)[22]. Te wspólne i równocześnie specyficzne dla przedmiotów estetycznych jakości określają, według Beardsleya, korespondujące z nimi dystynktywne własności doświadczenia estetycznego.

Uznanie jedności i złożoności za kanoniczne jakości estetyczne, nie jest stanowiskiem nowym i oryginalnym. Poglądy tego typu pojawiały się w estetyce tradycyjnej dość często przy charakteryzowaniu zjawisk estetycznych i artystycznych. Najczęściej łączono te jakości w jedną formułę, mówiąc o „jedności w wielości" itp. Beardsley daje jednak bliższą charakterystykę pierwszej z tych kategorii, wyróżniając jej dwa zasadnicze komponenty, a mianowicie: koherencję i całkowitość (*completness*). Całkowitość i koherencja są zróżnicowanymi jakościami (mogą one występować w różnych formach i odmianach), dlatego też i współtworzona przez nie jedność może występować w różnej postaci. Są one jednak, zdaniem Beardsleya, istotnymi i uniwersalnymi jakościami przedmiotów estetycznych. Dzięki nim bowiem przedmiot estetyczny stanowi pewną całość, która może wzbudzić zainteresowanie estetyczne.

[21] M. C. Beardsley, *What is an Aesthetic Quality?*, „Theoria", XXXIX (1973), s. 50–70. Cytuję za książką *The Aesthetic Point of View*, w której artykuł ten został przedrukowany, *op. cit.*, s. 106.

[22] Por. np. M. C. Beardsley, *Aesthetic*, s. 465–469, 483–487, 492–493.

Jedność i złożoność można uznać za formalne (strukturalne) jakości estetyczne. Czego nie można powiedzieć o trzeciej ogólnej jakości konstytuującej przedmiot estetyczny, jaką jest intensywność. Intensywność nie jest jakością całego przedmiotu estetycznego, lecz jego określonych jakości, a mianowicie „humanistycznych" jakości regionalnych.

Krytycy koncepcji Beardsleya (w szczególności M. Huncher), słusznie zwracali uwagę na to, że jedność i złożoność trudno uznać za wystarczające wyróżniki przedmiotów estetycznych (i dzieł sztuki tym samym). Prawie wszystkie przedmioty perceptualne posiadają te cechy. Jedność i złożoność są np. cechami takich przedmiotów perceptualnych jak krowa i samochód wywrotka, które wcale nie stają się przez to dziełami sztuki. Z drugiej zaś strony jedność i złożoność nie są także warunkami koniecznymi dla wszystkich przedmiotów estetycznych. Istnieją bowiem niektóre pozaartystyczne przedmioty estetyczne takie np. jak Ocean Atlantycki, Alpy czy Grand Canyon, które nie spełniają warunku jedności, a w szczególności jej istotnego komponentu jakim jest według Beardsleya kompletność[23].

TEORIA DOŚWIADCZENIA ESTETYCZNEGO I WARTOŚCI ESTETYCZNEJ

Koncepcja doświadczenia estetycznego i wartości estetycznej są w teorii Beardsleya ściśle powiązane wzajemnie. Stanowią one jądro jego estetyki i bardzo istotny element jego perceptualizmu estetycznego. Wartość estetyczna jest przecież, według Beardsleya, jedyną istotną i swoistą wartością dzieła sztuki, polegającą na właściwej mu zdolności wzbudzania doświadczenia estetycznego, które jest dzięki temu jedynym sprawdzianem wartości estetycznej i najważniejszym kryterium wartości dzieła sztuki w ogóle. Stąd też koncepcja doświadczenia estetycznego stanowi także punkt wyjścia i podstawę Beardsleyowskiej teorii wartościowania sztuki i jego filozofii krytyki artystycznej.

[23] Por. M. Huncher, *Poems Versus Trees: The Aesthetics of Monroe C. Beardsley*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", XXXI (Winter 1972), s. 186–187.

DOŚWIADCZENIA ESTETYCZNE

Teorią doświadczenia etetycznego zajmował się Beardsley cały najważniejszy okres swego życia twórczego od *Estetyki* (1958) do *Estetycznego punktu widzenia* (1982). Poświęcił tej problematyce kilka oddzielnych artykułów oraz wiele fragmentów swych większych i mniejszych prac. Nigdzie nie próbował jednak zdefiniować tego pojęcia. Choć jego koncepcja doświadczenia przeżyła zauważalną ewolucję od końca lat pięćdziesiątych do lat osiemdziesiątych, to w najbardziej zasadniczych kwestiach Beardsley nie zmienił zdania. Zawsze uważał, że wyodrębnianie doświadczenia jako swoistego rodzaju doświadczenia, jest, dla szeroko rozumianej estetyki (od teorii zjawisk estetycznych do filozofii krytyki artystycznej), potrzebne, możliwe i niezwykle ważne. Zadanie to należy realizować przez wykrycie i scharakteryzowanie cech własnych (*internal properties*) tego doświadczenia, wspólnych dla wszystkich jego odmian. Wyróżników tego doświadczenia nie szukał ani w swoistej postawie (pod wpływem Dickiego zrezygnował z posługiwania się kategorią postawy estetycznej), która mogłaby zostać uznana za konieczny i wystarczający warunek doznawania doświadczenia estetycznego, ani w rodzajach satysfakcji doznawanych przez podmioty tego doświadczenia, lecz w samych (głównie strukturalnych) własnościach tego doświadczenia i rodzajach jego związku ze wzbudzającym je przedmiotem estetycznym i jego jakościami.

Proponując własną teorię doświadczenia estetycznego Beardsley przyznawał, że inspirowany był przez koncepcje innych autorów, przede wszystkim zaś J. Deweya i I. A. Richardsa, a częściowo również I. Kanta i E. Bullougha. Ważną rolę w kształtowaniu się ostatecznej wersji jego koncepcji odegrała prawie ustawiczna polemika z Georgem Dickiem, który krytykował teorię Beardsleya zarówno w swoich książkach jak też w szczególności w dwóch artykułach: *The Beardsley's Phantom Aesthetic Experience* (1965) oraz *Beardsley's Theory of Aesthetic Experience* (1974). Pierwsza z tych prac wywołała replikę Beardsleya w postaci artykułu *Aesthetic Experience Regained* (1969), nie skłoniła go jednak do wprowadzenia jakichkolwiek istotnych zmian do jego koncepcji[24]. Dość istotne modyfikacje zostały wprowadzone przez niego dopiero na przełomie lat siedemdziesiątych w bardzo ważnym w jego dorobku artykule *In Defence of Aesthetic Value* (1979).

[24] Por. G. Dickie, *Beardsley's Phantom Aesthetic Experience*, „Journal of Philosophy", 62 (1965), s. 129–136 oraz *idem*, *Beardsley's Theory of Aesthetic Experience*, „Journal of Aesthetic Education", VIII (1974), s. 15–23. Replika Beardsleya ukazała się w 1969 r. Por. *Aesthetic Experience Regained*, „Journal of Aesthetic and Art Criticism", XXVIII (1969), s. 7–11. Trochę zmieniona wersja tego artykułu ukazała się po polsku pt. *Obrona doświadczenia estetycznego* w „Studiach Estetycznych", VI (1969).

Prezentując Beardsleyowską koncepcję doświadczenia estetycznego, celowe wydaje się uwzględnienie tych dwóch okresów kształtowania się tej koncepcji. W okresie pierwszym, obejmującym lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte, poza wspomnianymi już pracami, odnotować należy jeszcze artykuł *The Discrimination of Aesthetic Enjoyment*, opublikowany w 1963 r.[25]

To, że Beardsley nie posługuje się (poza szkicem z 1963 r.) pojęciami „satysfakcja estetyczna", „zadowolenie estetyczne" itp., lecz konsekwentnie używa kategorii „doświadczenia estetycznego", ma podwójne znaczenie. Chodzi mu nie tylko o częściowe zdystansowanie wobec hedonistycznych interpretacji przeżycia estetycznego, które, jego zdaniem, nie oddaje złożoności naszego obcowania z przedmiotami estetycznymi. Chodzi mu także o zachowanie Deweyowskiego rozumienia doświadczenia jako fenomenu obiektywno subiektywnego, niesprowadzalnego do zjawisk czysto subiektywnych. Podobnie jak Dewey, Beardsley uważa, że doświadczenie estetyczne zawiera zarówno obiektywne jak też afektywne elementy. Kieruje ono zawsze uwagę ku różnym obiektywnym cechom pola fenomenalnego (dźwiękom, barwom, obrazom itp.). To właśnie dzięki jakościom estetycznym percypowanego przedmiotu doświadczenie estetyczne staje się żywe i satysfakcjonujące nas lub przyjemne. Równocześnie jednak podmiot doświadczenia estetycznego doznaje różnych subiektywnych, głównie afektywnych, doznań, będących reakcją na to, co postrzega. W pierwszym wydaniu *Estetyki* można znaleźć krótką, ale dość systematyczną charakterystykę samego doświadczenia (s. 527–530) oraz jego pozytywnych efektów dla doznającego to doświadczenie podmiotu (s. 573–576). Cztery cechy wyróżniają, zdaniem Beardsleya, doświadczenie estetyczne spośród doświadczeń innego rodzaju. Cechą pierwszą jest silne i ciągłe skoncenerowanie uwagi na percypowanym przedmiocie, jego

[25] Por. M. C. Beardsley, *The Discrimination of Aesthetic Enjoyment*, „British Journal of Aesthetics", III (1963), s. 291–300.

wizualnej lub dźwiękowej strukturze. Po drugie, właściwością tego doświadczenia jest również jego znaczna intensywność (dotycząca nie tylko wchodzących w skład jego afektów), wynikająca m.in. z silnej koncentracji uwagi na przedmiocie percepcji oraz przytłumieniu czynników ubocznych, rozpraszających naszą uwagę w życiu codziennym. Dwie pozostałe cechy tego doświadczenia obejmuje pojęcie „jedność" (*unity*), są one bowiem jej komponentami, ale scharakteryzowane zostały oddzielnie. Pierwszym z komponentów jedności jest wysoki stopień koherencji tego doświadczenia, w którym brak luk i martwych miejsc a jeden motyw przechodzi prawidłowo w drugi. Po czwarte wreszcie, doświadczenie to jest wyjątkowo pełne (*complete in itself*). Cechuje je równowaga impulsów oraz rozbudzonych oczekiwań i spełnienia tych oczekiwań, a także wrażenie skończoności, zupełności. Rodzi to efekt odizolowania tego doświadczenia od czynników zewnętrznych i obcych, i wyodrębnienia z ogólnego strumienia przeżyć życiowych, pozwalając zachować je w pamięci jako odrębne doświadczenie[26].

Ważnym elementem Beardsleyowskiej teorii doświadczenia estetycznego jest jego przekonanie, że doświadczenie to jako takie jest wartościowe dla człowieka oraz jego próba odpowiedzi na czym wartościowość tego doświadczenia polega. Najbardziej rozwiniętą charakterystykę wartościowości doświadczenia estetycznego, doznawanego przez nas przy obcowaniu z dziełami sztuki podaje Beardsley w *Estetyce*. Wymienia tam siedem pozytywnych efektów doświadczenia estetycznego. Według Beardsleya doświadczenie to: 1) „rozładowuje napięcia i uspokaja impulsy destrukcyjne"; 2) „rozwiązuje mniejsze konflikty naszej psychiki i pomaga wytworzyć jej integrację i harmonię"; 3) doskonali i wysubtelnia „nasze zdolności percypowania i rozróżniania" jakości zmysłowych; 4) „rozwija wyobraźnię oraz zdolność postawienia się na miejsce innych". Spełnienie tych czterech efektów rodzi również bardziej odległe i pośrednie pozytywne konsekwencje psychiczne takie, jak: 5) swoiste terapeutyczne a przede wszystkim profilaktyczne działanie na psychikę odbiorców; 6) „pielęgnowanie wzajemnej sympatii i zrozumienie" innych kultur oraz 7) „oferowanie ideału życia ludzkiego"[27].

[26] Por. M. C. Beardsley, *Aesthetics*, s. 527–530.

[27] *Ibidem*, s. 574–576.

W artykule z roku 1963, poświęconym wyróżnieniu przyjemności (*enjoyment*) estetycznej, Beardsley podaje definicję tej przyjemności, która jest jednym z istotnych aspektów doświadczenia estetycznego. „Przyjemność estetyczna jest *ex definitione* rodzajem przyjemności, którą uzyskujemy z postrzegania jakościowo różnorodnego segmentu pola fenomenologicznego, na tyle, na ile wyróżnione części są zjednoczone w pewną całość, która ma swój własny charakter (to jest, jakości regionalne)"[28]. W artykule z roku 1969, który był odpowiedzią na krytykę Dickiego, najistotniejszym uzupełnieniem teorii doświadczenia estetycznego jest zaproponowana przez niego klasyfikacja głównych koncepcji doświadczenia estetycznego i wysnucie z nich konsekwencji dla kwestii skalowania wartości (do której wrócimy później), Beardsley wyróżnił trzy zasadnicze koncepcje doświadczenia estetycznego: 1) hedonistyczną, 2) emocjonalistyczną i 3) integracjonistyczną. Swoją własną teorię Beardsley uznaje za koncepcję integracjonistyczną, upatrującą specyfikę doświadczenia estetycznego w tym, że stanowi ona pewną całość, o której decydują trzy parametry: 1) stopień koherencji, 2) stopień pełni oraz 3) stopień złożoności. Integracja doświadczenia estetycznego jest wypadkową tych trzech czynników. Doświadczenie to jest zazwyczaj koherentne, odznacza się wysokim stopniem intensywności i tendencją do pełni[29].

Jednym z głównych motywów przewodnich teorii doświadczenia estetycznego w pierwszym okresie (lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte) jest ustawicznie wyrażane przekonanie o korespondencyjności a nawet izomorficzności cech doświadczenia estetycznego wobec cech przedmiotu estetycznego.

Istotne zmiany w Beardsleyowskiej koncepcji doświadczenia estetycznego wprowadzone zostały dopiero w roku 1978 w plenarnym referacie *In Defense of Aesthetic Value*, który Beardsley wygłosił jako prezydent American Philosophical Association na dorocznej konferencji stowarzyszenia. Wszystkie wprowadzone wtedy modyfikacje utrzymane zostały w pracach napisanych w latach osiemdziesiątych[30].

Wprowadzone modyfikacje dotyczą trzech kwestii.

[28] M. C. Beardsley, The *Discrimination of the Aesthetic Enjoyment*. Cytuję według wydania książkowego, *The Aesthetic Point of View*, s. 42.

[29] M. C. Beardsley, *In Defense of Aesthetic Value*, s. 721–729, 736 i 739.

[30] Por. M. C. Beardsley, *Aesthetic Experience* [w:] *The Aesthetic Point of View*, s. 285–297.

Po pierwsze, od roku 1979 Beardsley przestał, w zasadzie, posługiwać się pojęciem „doświadczenia estetycznego" używając zamiast niego bardziej opisowych i mniej konkretnych określeń: „doświadczenie mające charakter estetyczny" lub „doświadczenie o wyraźnie estetycznym charakterze"[31]. Po drugie, Beardsley zrezygnował z konsekwentnego podkreślania izomorficzności doświadczenia estetycznego wobec przedmiotu estetycznego. Zmiana ta znalazła wyraz w zmodyfikowanej charakterystyce doświadczenia estetycznego, która przedstawiona zostanie za chwilę. Po trzecie wreszcie, mniej systematyczna i bardziej ostrożna stała się charakterystyka doświadczenia o charakterze estetycznym. W wymienionym wyżej referacie *W obronie wartości estetycznej*, Beardsley wymienia pięć cech doświadczenia estetycznego, podkreślając, że doświadczenie ma charakter estetyczny, jeśli posiada przynajmniej cztery z tych cech, z uwzględnieniem pierwszej, która musi występować zawsze jako warunek konieczny. 1) Cechą pierwszą i obowiązkową w każdym przypadku jest „ukierunkowanie na przedmiot" (*object directedness*). Zdaniem Beardsleya, doświadczenie o estetycznym charakterze musi być zawsze skoncentrowane na „fenomenalnie obiektywnych własnościach (jakościach i relacjach) pola percypowanego lub wyobrażonego". 2) Charakterystyczną cechą tego doświadczenia jest, z reguły, „odczucie wolności" (*felt freedom*) polegające na „poczuciu wolności i wyzwolenie z dominacji trosk dotyczących przeszłości lub przyszłości" oraz „zrelaksowaniu i poczuciu harmonii". 3) Trzecią cechą jest „izolacja afektów (*detached affect*), polegająca na tym, że do przedmiotu, na którym skoncentrowana jest nasza uwaga, odnosimy się z dystansem emocjonalnym". 4) Często własnością doświadczenia estetycznego jest również „aktywne odkrycie" (*active discovery*), czyli rodzaj ożywienia (*exhiliration*) w widzeniu związków między wrażeniami zmysłowymi i znaczeniami oraz poczucie osiągniętego zrozumienia. 5) Ostatnią cechą, wymienianą przez Beardsleya, jest „poczucie całości" (*sense of wholeness*), którego istotą jest poczucie integracji osobowości, swoistej samoakceptacji (*self acceptance*) oraz odrodzenie poczucia pełni, osiągnięte przez przezwyciężenie lub zharmonizowanie zwalczających się lub niepokojących impulsów i uczuć[32].

[31] Por. M. C. Beardsley, *In Defense of Aesthetic Value*, s. 741–742 oraz *The Aesthetic Point of View*, s. 288–289.

[32] Por. M. C. Beardsley, *Aesthetic*, s. 573–576.

Nietrudno zauważyć, że tylko cecha pierwsza i piąta są wyraźnym powtórzeniem cech wymienianych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych jako swoiste własności doświadczenia estetycznego. Cechy druga i trzecia były implikowane przez poprzednie charakterystyki. Cecha czwarta natomiast, podkreślająca poznawczy aspekt doświadczenia estetycznego, pojawiła się w koncepcji Beardsleya po raz pierwszy, najprawdopodobniej pod wpływem kognitywistycznej teorii Nelsona Goodmana. Modyfikacji uległa również charakterystyka wartościowości doświadczenia estetycznego. W cytowanym wielokrotnie eseju – referacie z roku 1979 Beardsley pisze, że przeanalizowanie wartościowych efektów doświadczenia estetycznego wymaga rozpatrzenia innych skomplikowanych i ważnych kwestii, dotyczących natury dóbr ludzkich konstytuujących szczęście, pomyślność, dobrobyt a nawet sens życia. Przy oczywistej różnorodności rozstrzygnięć tych fundamentalnych kwestii, możemy się jednak, zdaniem Beardsleya, zgodzić, że dobrze jest doznawać, przynajmniej okazjonalnie, bezpośredniego poczucia integracji wewnętrznej i złożonej harmonii z przedmiotami postrzegalnymi, które możemy zawdzięczać doświadczeniom estetycznym[33].

WARTOŚCI ESTETYCZNE

Znakomity znawca estetyki Beardsleya John Fisher uważał, że „Wszystko, co Beardsley kiedykolwiek napisał o doświadczeniu estetycznym i jakościach estetycznych jest świadectwem jego podstawowego (*primary*) zainteresowania wartością estetyczną. W jego ujęciu doświadczenia estetycznego oczywiste są aspekty aksjologiczne a przekonanie, że jakości estetyczne stanowią ugruntowanie wartości jest podstawą jego analizy. Wszystkie próby wypracowania dokładniejszych charakterystyk zarówno doświadczenia estetycznego jak też jakości estetycznych są przez niego przedsięwzięte pierwotnie tylko ze względu na jego troskę o dostarczenie określonych konceptualnych podstaw dla teorii wartości estetycznej"[34].

[33] Por. M. C. Beardsley, *In Defense of Aesthetic Value*, s. 743 oraz *The Aesthetic Point of View*, s. 370.

[34] J. Fisher, *Experience and Qualities* [w:] *Aesthetic Quality and Aesthetic Experience*, J. M. Mitias (red.), Amsterdam 1988, s. 7–8.

Przytoczona wypowiedź Fishera trafnie charakteryzuje miejsce i znaczenie koncepcji wartości w estetyce Beardsleya.

W teorii wartości estetycznej Beardsley od początku był zwolennikiem koncepcji instrumentalistycznej. Wartości estetyczne nie są wartościami samodzielnymi (*intrinsic*), ponieważ wartości samodzielnych w ogóle nie ma[35]. Wartości estetyczne są instrumentalne wobec doświadczenia estetycznego, które pełni instrumentalne funkcje wobec życia ludzkiego, sprzyja integracji życia wewnętrznego i harmonizacji stosunków człowieka ze środowiskiem.

W teorii wartości estetycznej zaproponowanej przez Beardsleya zmieniały się tylko szczegóły i poszczególne sformułowania, istota merytoryczna pozostawała niezmienna. Dla Beardsleya wartość estetyczna zawsze sprowadzała się do zdolności przedmiotu (dzieła sztuki) do wytworzenia doświadczenia estetycznego. W *Estetyce* podaje on następującą definicję: „«X ma wartość estetyczną» to znaczy «X ma zdolność wytwarzania doświadczenia estetycznego o dostatecznie dużej wielkości (*magnitude*), doświadczenia mającego wartość».” „«X ma większą wartość estetyczną niż Y» to znaczy «X ma zdolność wytworzenia doświadczenia estetycznego o większej zasobności (takie doświadczenie ma większą wartość) niż to wytworzone przez Y»”[36].

Doświadczenie estetyczne jest więc dla Beardsleya nie tylko jedynym sprawdzianem wartości estetycznej, ale także jedynym miernikiem tej wartości.

Pogląd ten został przez Beardsleya rozwinięty i bardziej jednoznacznie sprecyzowany w pracach z roku 1970, w szczególności w głośnym eseju *Estetyczny punkt widzenia*. Najistotniejszym uzupełnieniem stała się próba wyjaśnienia i skonkretyzowania przekonania, że doświadczenie jest miernikiem wartości estetycznej. Wartość estetyczna przedmiotu została określona jako zdolność przedmiotu do dostarczenia zadowolenia estetycznego (*aesthetic gratification*) w warunkach optymalnych. Wielkość wartości estetycznej, podkreślał autor, nie jest funkcją każdego aktualnie doznawanego zadowolenia estetycznego w jakimś konkretnym przypadku. Nie jest ona również „mierzalna” ani przeciętnym stopniem zadowolenia estetycznego, doznawanego we wszystkich możliwych przypadkach, ani też sumą zadowolenia, jakie może być dostarczone przez przedmiot w trakcie jego istnienia. Wielkość wartości estetycznej „zależy od najwyższego stopnia zadowolenia osiąganego w optymalnych warunkach”[37], które zachodzą wtedy, gdy przedmiot jest doświadczany w sposób poprawny i pełny (*correctly and completly*). Modyfikacje wprowadzone do koncepcji doświadczenia estetycznego spowodowały konieczność wprowadzenia modyfikacji do definicji wartości estetycznej, która w szkicu *W obronie wartości estetycznej* wygląda następująco „Wartością estetyczną czegokolwiek jest jego zdolność do nadania (*impart*) [...] wyraźnie estetycznego charakteru dla doświadczenia estetycznego”[38]. Odpowiednio powiedzieć, że X ma większą wartość estetyczną niż Y, to znaczy to samo, X ma zdolność dostarczenia doświadczenia bardziej wartościowego, to znaczy o bardziej wyraźnym charakterze estetycznym niż Y. Określenie wartości estetycznej jest, zdaniem Beardsleya, niezbędne dla krytyki artystycznej, pozwala bowiem przeprowadzić rozróżnienia między relewantnymi i nierelewantnymi względami, które mogą uzasadniać sądy o wartości artystycznej. Krótko rzecz ujmując, zdaniem Beardsleya, stwierdzenia krytyków są relewantne wtedy i tylko wtedy, gdy przypisują przedmiotowi własności, których posiadanie wpływa w sposób istotny na zdolność danego przedmiotu do dostarczenia doświadczenia z wyraźnie estetycznym charakterem[39].

[35] Por. M. C. Beardsley, *Intrinsic Value*, „Philosophy and Phenomenological Research” XXVI (1965), s. 1–17. Artykuł przedrukowany został w książce *The Aesthetic Point of View*, s. 46–64.

[36] M. C. Beardsley, *Aesthetic*, s. 531.

[37] M. C. Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, s. 23.

[38] M. C. Beardsley, *In Defense of Aesthetic Value*, s. 728.

[39] Por. *ibidem*, s. 728.

WARTOŚCIOWANIE DZIEŁA SZTUKI I KRYTYKA ARTYSTYCZNA

Poczynając od swoich pierwszych artykułów, napisanych wspólnie z W. K. Wismattem w latach czterdziestych, do ostatnich prac opublikowanych przed śmiercią, Beardsley konsekwentnie bronił poglądu o istnieniu ścisłych związków estetyki z krytyką artystyczną. Przekonanie to znalazło swój bezpośredni wyraz w tytule i treści jego fundamentalnej *Estetyki*, w której sformułował koncepcję estetyki jako metakrytyki. W roku 1982 jeszcze raz wrócił do tej kwestii w książce *Estetyczny punkt widzenia*. Pisał tam, że

nie przestał żywić przekonania o istnieniu bezpośrednich i wielorakich więzi między estetyką a krytyką artystyczną. Po pierwsze, krytyka artystyczna jest jednym z najbardziej istotnych źródeł problemów teoretycznych, podejmowanych przez estetykę. Po drugie, praktyka krytyczna jest dziedziną, w której teorie estetyczne mogą i powinny być ustawicznie testowane i przynajmniej częściowo weryfikowane lub falsyfikowane. Po trzecie, teoretyczna wiedza dostarczana przez estetykę może, zdaniem Beardsleya, sprzyjać doskonaleniu krytyki artystycznej, przez eliminowanie z niej form krytyki nieadekwatnych wobec natury sztuki, opartych na błędnych założeniach[40].

Podstawowym zadaniem krytyki artystycznej jest odkrycie w dziele sztuki tych jego własności, które decydują o jego wartości jako dzieła sztuki właśnie, wzbudzając nasz podziw, uznanie lub osąd krytyczny. Prawidłowa realizacja tego zadania przebiega w dwóch fazach. Krytycy winni wypowiedzieć całościowe oceny dzieła sztuki, określając rodzaj i wysokości jego wartości. Powinni jednak także swoje oceny wyjaśnić i uzasadnić przez wskazanie na obecność w dziele sztuki konkretnych jego własności, które określają rodzaj i wysokość wartości dzieła, stanowiąc obiektywną podstawę jego oceny[41].

Beardsley zdawał sobie oczywiście sprawę, że dzieło sztuki może mieć także pozaestetyczne (np. poznawcze lub moralne) wartości i dlatego może być wartościowane z różnych punktów widzenia[42]. Ewentualne, pozaestetyczne wartości dzieła sztuki nie mogą być jednak podstawą jego oceny, ponieważ nie są to wartości dla sztuki konstytutywne i swoiste. Dlatego też właściwie rozumiana krytyka artystyczna powinna być e s t e t y c z n ą krytyką dzieł sztuki, krytyką koncentrującą się na estetycznych walorach dzieła[43].

Kwestia konieczności, możliwości i sposobów uzasadniania sądów krytycznych jest jednym z najważniejszych wątków jego koncepcji krytyki artystycznej. Beardsley ustawicznie podkreśla, że krytycy mają obowiązek uzasadniać swoje oceny a podstawy i uzasadnienia ich ocen powinny być dla sztuki istotne i stosowne (*relevant*).

[40] Por. M. C. Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, s 317–318.

[41] Por. *ibidem*, s. 319–320.

[42] Por. M. C. Beardsley, *Aesthetics*, s. 456–457 oraz *idem*, *The Classification of Critical Reasons*, „Journal of Aesthetic Education", II, 3 (July 1968), s. 62.

[43] Por. M. C. Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, s. 320.

Dla Beardsleya jedynymi relewantnymi uzasadnieniami sądów krytycznych są racje czysto estetyczne, wśród których wyróżnia on trzy rodzaje racji: racje genetyczne (*genetic reasons*), racje afektywne (*affective reasons*) oraz racje obiektywne (*objective reasons*). Genetyczne racje pojawiają się w tych sądach krytycznych, które mówią o relacji dzieła sztuki do psychicznych i społecznych warunków jego powstania. Są to m.in. takie racje jak intencja i szczerość artysty, oryginalność jego twórczości oraz jej społeczne uwarunkowania. Według Beardsleya nie są to relewantne racje dla uzasadniania ocen, ponieważ „nie tłumaczą bezpośrednio, dlaczego dzieło jest dobre"[44]. Racje afektywne zaś pojawiają się jako uzasadnienia sądów krytycznych, mówiących o wpływie dzieła sztuki na jednostkę lub grupy społeczne. Również te racje zostały przez Beardsleya zakwestionowane, ponieważ nie tłumaczą nam, jakie konkretne właściwości dzieła wywołują dany efekt[45].

W tej sytuacji jedynymi właściwymi racjami są racje obiektywne, a więc „opisy i interpretacje dzieła jako takiego"[46]. Tego rodzaju uzasadnienia sądów wartościujących mogą być nazwane racjami obiektywnymi, ponieważ tylko one wskazują na rzeczywiste zalety i słabości samego dzieła sztuki. Starając się bliżej scharakteryzować obiektywne racje estyteczne, Beardsley stwierdza, że sprowadzają się one do trzech generalnych kanonów zaproponowanych przez niego: jedności, złożoności i intensywności[47].

Poglądowi temu pozostał Beardsley wierny do końca mimo, że jego koncepcja trzech generalnych kanonów, będących według niego, uniwersalnymi kryteriami wartościowania dzieła sztuki, była ustawicznie krytykowana. Racje krytyka, który uzasadnia dlaczego uznaje oceniane dzieło za znakomite, wybitne, dobre, przeciętne lub złe, są, jego zdaniem, tylko

[44] Por. M. C. Beardsley, *Aesthetics*, s. 461 oraz *idem*, *The Classification of the Critical Reasons*, s. 63.

[45] W *Aesthetics* Beardsley nie uznawał racji afektywnych za nierelewantne, lecz za nieadekwatne, ponieważ nie zawierają one informacji o konkretnych cechach dzieła, odpowiedzialnych za efekt. W artykule o klasyfikacji racji krytycznych również racje afektywne uznane zostały za nierelewantne. Por. *Aesthetics*, s. 461 oraz *idem*, *The Classification of Critical Reason*, s. 63.

[46] *Ibidem*, s. 63.

[47] Por. M. C. Beardsley, *Aesthetics*, s. 466–468 oraz *idem*, *The Classification of Critical Reasons*, s. 58.

wtedy właściwe, (bo uzasadniają i tłumaczą jego ocenę), jeśli mówią „o stopniu jedności, złożoności lub intensywności" jakości regionalnych dzieła[48].

Guy Sircello, który trafnie nazywa koncepcję Beardsleya izolacjonizmem, słusznie zwraca uwagę na fakt, że izolacjonistyczna koncepcja wartości i wartościowania dzieła sztuki, kłóci się z własnymi metodologicznymi założeniami Beardsleya, ponieważ wbrew jego deklaracjom, nie bierze on w dostatecznej mierze pod uwagę praktyki krytyki artystycznej[49]. Kryteria wartościowania, którymi posługują się krytycy, słusznie uważani za wybitnych, wcale nie dadzą się sprowadzić do trzech generalnych kanonów zaproponowanych przez Beardsleya. Więcej nawet, w krytyce artystycznej nagminnie stosowane są kryteria, które Beardsley odrzuca jako nierelewantne. Słabością Beardsleyowskiej koncepcji wartościowania jest więc nie tylko izolacjonizm, lecz nadmierny normatywizm. Są one jednak nieuniknionymi konsekwencjami Beardsleyowskiej estetycznej koncepcji sztuki[50].

Beardsley stworzył bardzo rozwiniętą, przemyślaną i konsekwentną koncepcję sztuki, której najistotniejszymi elementami były perceptualizm metodologiczny oraz swoisty estetyzm i izolacjonizm. Bardzo trudno przedstawić syntetycznie teorię tak bogatą, wyrafinowaną i kontrowersyjną zarazem, jak jego teoria sztuki. Jeszcze trudniej oddać jej sprawiedliwość. Historyczne zasługi Beardsleya dla rozwoju amerykańskiej estetyki współczesnej są ogromne. Wpłynął on w sposób istotny na ukształtowanie się koncepcji estetycznych innych badaczy amerykańskich i to zarówno tych, którzy byli zwolennikami jego poglądów, jak też tych, którzy ustawicznie z nim polemizowali. Jego rola pod tym względem podobna jest do roli, jaką odegrał Roman Ingarden w polskiej estetyce współczesnej.

[48] M. C. Beardsley, *The Aesthetics Point of View*, s. 339–340.

[49] Por. G. Sircello, *Monroe Beardsley and American Aesthetics* [w:] *Text, Literature and Aesthetics*, J. L. Aagaard-Mogensen i L. De Vos (red.), s. 118–120.

[50] O zastrzeżeniach wobec koncepcji estetycznej natury sztuki pisałem m.in. w artykule *Spór o estetyczną naturę sztuki*, „Studia Estetyczne", XXIII (1986–1990), s. 117–147. Krytyce teorii Beardsleya oraz innych wersji koncepcji estetycznej natury sztuki poświęcony jest m.in. bardzo interesujący artykuł N. Carrolla, *Beauty and the Geneology of Art Theory*, „Philosophical Forum", XXII, 4 (Summer 1991).

PERCEPTUALIZM ESTETYCZNY VIRGILA ALDRICHA I JERÔME STOLNITZA

VIRGIL ALDRICH

Inną konsekwentną odmianę perceptualizmu estetycznego w amerykańskiej filozofii sztuki drugiej połowy XX w. reprezentuje Virgil Aldrich, autor wydanej w 1963 r. książki *Philosophy of Art*.

Podobnie jak Beardsley uważa on, że dzieło sztuki jest przedmiotem perceptualnym, mającym naturę estetyczną, czyli przedmiotem estetycznym. Podobnie jak Beardsley sądzi on również, że nie można scharakteryzować natury sztuki bez odwołania się do swoiście rozumianego doświadczenia estetycznego. Kategoria doświadczenia estetycznego odgrywa kluczową rolę w filozofii sztuki Aldricha, ponieważ jego zdaniem, dzieło sztuki ujawnia swą estetyczną naturę, realizując się jako przedmiot estetyczny tylko wtedy, gdy jest przedmiotem swoistej odmiany percepcji, jaką jest percepcja estetyczna (*aesthetic mode of perception*)[51].

Rozumienie doświadczenia estetycznego i przedmiotu estetycznego, zaproponowane przez Aldricha, różnią się jednak od koncepcji Beardsleya i sformułowane zostały w polemice z tymi koncepcjami. Zdaniem Aldricha, koncepcja Beardsleya, mimo powtarzanych przez autora deklaracji obiektywistycznych, jest fenomenalistyczną odmianą subiektywizmu estetycznego. By uzasadnić tę kwalifikację, Aldrich analizuje Beardsleyowski przykład z krzesłem, które zdaniem autora *Estetycznego punktu widzenia* może być traktowane nie tylko jako zwyczajny przedmiot fizyczny, lecz także jako przedmiot perceptualny. Ma to miejsce wtedy, gdy traktowane jest ono jako przedmiot realizujący się w polu fenomenalnym, to znaczy przedmiot konstytuowany wyłącznie przez swoje zmysłowo postrzegane własności.

Według Aldricha natomiast, rozróżnienie przedmiotu fizycznego i perceptualnego nie jest ani trafne, ani potrzebne. W rzeczywistości bowiem istnieją, jego zdaniem, wyłącznie rzeczy materialne (*material things*), które realizują się perceptualnie bądź jako przedmioty fizyczne, bądź jako przedmioty estetyczne, w zależności od dwóch kategorialnie różnych sposobów

[51] Por. V. C. Aldrich, *Philosophy of Art*, Englewood Cliffs 1963, s. 7.

percypowania rzeczy materialnych. Tymi dwoma odmiennymi sposobami percypowania są, według niego: stosowana w nauce obserwacja oraz prehensja (*prehension*), którą nazywa także „impresjonistycznym sposobem patrzenia" (*impresionistic way of looking*). W trakcie obserwacji rzecz materialna realizuje się w przestrzeni fizycznej jako przedmiot fizyczny, a cechy rzeczy materialnej realizują się jako jakości przedmiotu fizycznego. Przy obserwacji wyłączone są jako nieistotne wszelkie uczucia podmiotu obserwacji, wraz ze zmysłowymi impresjami włącznie. Podczas prehensji natomiast cechy rzeczy materialnej realizują się jako aspekty (czyli obiektywne impresje) ożywiające rzecz. To właśnie dzięki tym obiektywnym impresjom, ożywiającym rzecz materialną postrzegana jest ona jako przedmiot estetyczny[52].

Rozróżnienie między przedmiotem fizycznym a przedmiotem estetycznym nie jest czymś analogicznym – podkreśla Aldrich – do odróżnienia materii i psychiki. „Każdy przedmiot jest rzeczą materialną pojawiającą się w taki czy inny sposób. Fundamentalnie rzecz ujmując, żadne przedmioty mentalne nie istnieją"[53].

Ożywianie (animacja) rzeczy materialnej w trakcie percepcji estetycznej, czyli prehensji, przebiega, zdaniem Aldricha, dwoma sposobami. Pierwszy, który ma charakter uniwersalny, polega na postrzeganiu rzeczy materialnej jako określonej uporządkowanej struktury dźwięków lub kształtów i kolorów. Drugi, właściwy sztuce przedstawieniowej polega na „widzeniu rzeczy jako czegoś, czym ona w rzeczywistości nie jest", np. na dostrzeganiu w niej zarysu twarzy lub figury ludzkiej.

Poza tymi dwoma (a w pewnym sensie pomiędzy nimi) wyspecjalizowanymi formami percepcji, które wykluczają się nawzajem, istnieje, jak sądzi Aldrich, prosta i podstawowa percepcja rzeczy (*holophrastic perception*), znajdująca zastosowanie w doświadczeniu potocznym i wyraz w języku potocznym.

Po tych wstępnych rozróżnieniach i analizach przechodzi Aldrich do charakterystyki dzieła sztuki, czemu poświęca drugi rozdział swej książki. Nie ulega dla niego żadnej wątpliwości, że jest ono przedmiotem, ujawniającym swą naturę w trakcie percepcji estetycznej. Dzieło sztuki nie jest

[52] *Ibidem*, s. 22.

[53] *Ibidem*, s. 23.

ani bytem psychicznym, ani fizycznym. Fundamentalnie rzecz biorąc „jest ono rzeczą materialną manifestującą się jako przedmiot estetyczny"[54]. Dźwięki, barwy czy kamień są materiałem wchodzącym w skład dzieła sztuki jako rzeczy materialne. Nie stanowią one jednak mediów, z których artysta komponuje dzieło jako przedmiot estetyczny. Medium nie jest bowiem kolor lub dźwięk, lecz tonalność, kombinacja tonów lub kolorów. Poza treścią, formą i medium do dzieła sztuki wchodzi również sposób zastosowania materiałów, nie manifestujący się jednak w dziele sztuki jako przedmiocie estetycznym.

Konkludując Aldrich uważa, że „dzieło sztuki jest rzeczą materialną wytworzoną dla percepcji estetycznej (prehensji) jako przedmiot estetyczny"[55].

Cała aldrichowska koncepcja dzieła sztuki opiera się w zasadzie na zaproponowanej przez tego autora interpretacji swoistości percepcji estetycznej. Sama formuła „impresjonistyczny sposób widzenia lub słyszenia" brzmi obiecująco. Znacznie gorzej sprawa wygląda z wyjaśnieniem na czym polega s w o i s t o ś ć percepcji estetycznej. Punktem wyjścia jest analiza zjawiska intrygującego Gombricha i Wittgensteina, związanego z postrzeganiem prostego rysunku, który może być postrzegany bądź jako kaczka, bądź jako królik. Wittgenstein posłużył się przy analizie tego przykładu kategorią „widzenia jak" (*seeing as*). Właśnie ta kategoria i związana z nią koncepcja aspektacji, stały się punktem wyjścia dla Aldricha.

W swojej książce analizuje analogiczny przykład, a mianowicie prosty diagram, który może być postrzegany przez nas w różnych aspektach: bądź jako obcięta piramida, bądź też jako tunel[56].

Ponieważ analiza ta nie została przez wszystkich uznana za wystarczającą podstawę do wyróżnienia percepcji estetycznej jako odmiennej formy percypowania, Aldrich wraca do tej kwestii jeszcze raz w *Back to Aesthetic Experience*. Artykuł ten poświęcony został w znacznej mierze polemice z G. Dickiem, odrzucającym koncepcję postawy estetycznej w znanym szkicu *The Myth of Aesthetic Attitude*[57].

[54] *Ibidem*, s. 41.

[55] *Ibidem*, s. 88, por. również s. 35 i 39.

[56] Por. *ibidem*, s. 20.

[57] Por. G. Dickie, *The Myth of Aesthetic Attitude*, „American Philosophical Quarterly", I, 1 (January 1964), s. 56–65.

W artykule swym Aldrich podejmuje jeszcze jedną próbę wykrycia na czym ma polegać swoiście estetyczny sposób postrzegania dzieła sztuki. I tym razem jednak również analizuje przykład nie dotyczący sztuki bezpośrednio. Analizuje on mianowicie zjawisko percypowania, padających w nocy, lecz podświetlonych, płatków śniegu. W rezultacie analizy dochodzi on do wniosku, że jeśli skoncentrujemy naszą uwagę bezpośrednio na płatkach, to będzie to obserwacja, jeśli natomiast skoncentrujemy wzrok na jakimś punkcie w ciemności poza płatkami, to będziemy je postrzegali jako ogony komety (*comet-shaped tails*). Ten drugi sposób widzenia jest właśnie „widzeniem jak", czyli prehensją[58].

Analizę tę trudno uznać za wystarczające uzasadnienie przekonania o istnieniu swoistej estetycznej percepcji. Ma rację Dickie, gdy replikując Aldrichowi stwierdza, że oba sposoby widzenia płatków śniegowych mogą być estetycznie atrakcyjne. Z faktu zaś, że jakiś rysunek może być widziany raz jako reprezentacja jednej rzeczy, a drugim razem innej, nie wynika wcale, że istnieje jakaś odmienna od obserwacji i potocznego postrzegania, swoiście estetyczna forma percepcji[59].

W sumie Aldrichowi nie udało się wypracować teorii sztuki na gruncie perceptualizmu estetycznego. Trudno też uznać jego wersję perceptualizmu estetycznego za bardziej udaną niż Beardsleyowska.

JERÔME STOLNITZ

Reprezentantem mniej radykalnej (w porównaniu z Beardsleyem i Aldrichem) wersji perceptualizmu estetycznego jest J. Stolnitz – autor książki *Aesthetics and Philosophy of Criticism* (1960). Uważa on, że „teoria sztuki jest ściśle związana z teorią doświadczenia estetycznego"[60]. Możemy, według niego, dostrzec, zrozumieć i docenić najistotniejszą, i swoistą wartość sztuki (= wartość estetyczną) tylko wtedy, gdy postrzegamy ją estetycznie[61]. „Przedmiot nie jest «dziełem sztuk pięknych» [*work of fine art*] jeśli

[58] Por. V. C. Aldrich, *Back to Aesthetic Experience*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism" XXIV, 3 (Spring 1966), s. 365–371.

[59] Por. G. Dickie, *Attitude and Object. Aldrich on the Aesthetic*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", XXV, 1 (Fall 1966), s. 89–91.

[60] J. Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Criticism*, Boston 1960, s. 82.

[61] Por. *ibidem*, s. 22.

nie jest dla nas atrakcyjny pod względem estetycznym"[62]. „Dzieło sztuki ma wtedy znaczenie i wartość, która jest dla niego właściwa (*inherent*), kiedy jest traktowane jako przedmiot estetyczny"[63]. Dla Stolnitza więc, podobnie jak dla Beardsleya i Aldricha, dzieło sztuki jest przedmiotem estetycznym, ujawniającym swą estetyczną naturę tylko wtedy, gdy percypowane jest w określony (estetyczny) sposób. Właśnie pojęcie swoistej „estetycznej percepcji" jest, według Stolnitza, kluczową kategorią pozwalającą na wyodrębnienie sfery zjawisk estetycznych. Autor stwierdza to *explicite* pisząc, że „definiuje dziedzinę estetyczności (*the realm of the aesthetic*) w terminach dystynktywnego «patrzenia», «szczególnego rodzaju percepcji»"[64]. W odróżnieniu jednak od Beardsleya (który pod wpływem krytyki ze strony Dickiego zrezygnował z kategorii postawy estetycznej), Stolnitz uważa, że właśnie zajęcie postawy estetycznej jest koniecznym warunkiem zaistnienia percepcji estetycznej. Postawa jest bowiem sposobem „ukierunkowania i kontrolowania percepcji"[65].

Postawa estetyczna (w odróżnieniu od postawy praktycznej i poznawczej) pozwala wyizolować przedmiot od jego wzajemnych relacji oraz od jego przyczyn i konsekwencji. Postawa ta polega na „bezinteresownej i współodczuwającej (*sympathetic*) uwadze i kontemplowaniu przedmiotu" dla samego kontemplowania[66]. Bezinteresowność (*desinterested*) charakterystyczna dla tej postawy nie jest równoznaczna z brakiem zainteresowania (*uninterested*). W postawie estetycznej postrzegane rzeczy nie są klasyfikowane, studiowane lub osądzane, lecz wyłącznie postrzegane, bo są jako takie przyjemne lub ekscytujące.

W opublikowanym w trzynaście lat później artykule *Wartość artystyczna w doświadczeniu estetycznym* Stolnitz podkreśla odmienność swego stanowiska w stosunku do koncepcji Beardsleya jeszcze w jednej kwestii. Uważa on mianowicie, że Beardsley, słusznie łącząc estetyczność z perceptualnością (*perceivable*), rozumie jednak percepcję zbyt wąsko sprowadzając ją faktycznie do percepcji zmysłowej. Zdaniem Stolnitza, to zbyt wąskie rozumienie ujawnia się w błędnym poglądzie, autora *Estetycznego*

[62] *Ibidem*, s. 192.

[63] *Ibidem*, s. 211.

[64] *Ibidem*, s. 29 i 30.

[65] *Ibidem*, s. 32.

[66] *Ibidem*, s. 35.

punktu widzenia, utrzymującego, że ujawniony w dziele kunszt (*skill*) artystyczny jest estetycznie nierelewantny[67]. Inspirowany przez Ingardena, Stolnitz proponuje rozróżnienie wartości estetycznych i artystycznych, które różnią się jednak od rozróżnienia Ingardenowskiego. Wartości artystyczne są, według niego, swoistą odmianą wartości estetycznych. Uważa on, że „wartości artystyczne to wartości kunsztu lub rzemiosła (*skill or craftsmenship*) przedstawione w wytworach ludzkich"[68]. Kunszt artystyczny i wirtuozyjność wykonania są estetycznie nieobojęne i nie mogą być ignorowane w doświadczeniu estetycznym. „Uznanie dla wartości artystycznych jest definicyjnym warunkiem doświadczenia estetycznego"[69], którego przedmiotem jest dzieło sztuki. Stanowisko Beardsleya jest tym bardziej nieuzasadnione i niezbyt konsekwentne, że uznaje on za estetycznie nieobojętne tak trudno uchwytne w percepcji cechy dzieła jak jego jakości ekspresywne (np. „smutek" i „napięcie") i tak skomplikowane jak jedność (*unity*). Dlaczego więc, dziwi się Stolnitz, nie mielibyśmy uznać estetycznego znaczenia „kunsztowności" (*skillfulness*) wykonania, która jest znacznie bardziej trwałą i obiektywnie stwierdzalną własnością dzieła niż jakości ekspresywne. Zdaniem Stolnitza nadmiernie radykalny anty-genetycyzm Beardsleya, „skazujący na banicję wartości artystyczne dzieła" jest stanowiskiem nie do obrony w równym stopniu jak tradycyjny genetycyzm zwalczany przez tego autora. Żadne z tych stanowisk nie oddaje bowiem sprawiedliwości różnorodności i liberalności naszego estetycznego obcowania ze sztuką[70].

Stolnitz ma oczywiście świadomość, że by estetycznie postrzegać kunszt estetyczny trzeba mieć pewną wiedzę o sztuce, nie sądzi jednak, by warunek ten podważał w jakiejś mierze perceptualizm estetyczny.

Już w swojej książce z 1960 r. Stolnitz dostrzegał niebezpieczeństwo nadmiernie wąskiego rozumienia estetyczności na gruncie filozofii sztuki. Wątpliwości swoje wyraził w polemice z koncepcją „powierzchni estetycznej" (*aesthetic surface*) Davida Pralla[71], który podobnie jak Władysław Tatarkiewicz był zwolennikiem wąskiego rozumienia zjawisk estetycznych. Według Pralla estetyczność da się wyodrębnić tylko wtedy, gdy będziemy ją łączyć z bezpośrednio postrzeganym wyglądem rzeczy, bez żadnych odniesień poza postrzegany wygląd. Stolnitz polemizując z Prallem, protestował przeciwko sprowadzaniu estetyczności do jakości zmysłowo postrzegalnych, bo musiałoby to doprowadzić do zanegowania estetycznego charakteru wielu przeżyć wzbudzanych przez dzieła sztuki, które nie mają perceptualnego charakteru. Prall zdawał sobie jednak sprawę z takich konsekwencji stanowiska. Dlatego też podkreślał, że wartość dzieła sztuki nie może być sprowadzana do wartości estetycznej. Różnorodne dziedziny sztuki różnią się znacznie pod względem roli czynnika estetycznego w kreowaniu wartości swoistych dla danej dziedziny. Tylko muzyka jest „całkowicie estetyczna pod względem swej istoty"[72]. Literatura natomiast w znacznie mniejszym stopniu.

Stolnitz, będąc zwolennikiem koncepcji estetycznej natury sztuki, nie mógł jednak zaakceptować sugestii Pralla. Uważał on, że przeżycia wzbudzane przez dzieła sztuki mają (powinny mieć) estetyczny charakter. Z drugiej strony jednak zdawał sobie sprawę, że doświadczenie estetyczne (w szczególności występujące w obcowaniu ze sztuką) zawiera, z reguły, elementy interpretacji i ma w rezultacie nie tylko perceptualny, lecz również konceptualny charakter.

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że w polemice z Beardsleyem Stolnitz miał w znacznej mierze rację. Rzemiosło artystyczne, kunsztowność wykonania nie są obojętne dla wartości dzieła sztuki i w wielu przypadkach mogą być perceptualnie uchwytne dla kompetentnych odbiorców. Nie wszystkie jednak czynniki konstytuujące wartość artystyczną są dane bezpośrednio w percepcji dzieła (np. nowatorstwo, autentyczność lub oryginalność nie zawsze są perceptualnie uchwytne). Stolnitz dostrzegał już chyba zawodność konsekwentnego perceptualizmu estetycznego jako teorii sztuki, nie potrafił jednak zrezygnować z koncepcji estetycznej natury sztuki i próbował jej bronić, nadając nadmiernie szerokie znaczenie takim kategoriom jak: wartość estetyczna i doświadczenie estetyczne.

Zawodność perceptualizmu estetycznego jako teorii sztuki wcale nie jest równoznaczna z zawodnością perceptualizmu estetycznego jako t e o -

[67] Por. J. Stolnitz, *The Artistic Values in Aesthetic Experience*, „Journal of Aesthetic and Art Criticism", XXXII, 1 (Fall 1973), s. 5–15.

[68] *Ibidem*, s. 5.

[69] *Ibidem*, s. 15.

[70] *Ibidem*.

[71] Por. J. Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Criticism*, s. 41 oraz 61–53.

[72] D. W. Prall, *Aesthetic Judgement*, New York 1929, s. 184.

rii zjawisk estetycznych. Dlatego mając rację w polemice z Beardsleyem Stolnitz nie miał jej, moim zdaniem, w polemice z Prallem.

Jako próba stworzenia filozoficznej teorii sztuki opartej na koncepcji doświadczenia (lub percepcji) estetycznego perceptualizm estetyczny nie przyniósł oczekiwanych rezultatów. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych z liczących się amerykańskich estetyków jedynym zwolennikiem tej koncepcji pozostał M. Mitias[73]. We współczesnej amerykańskiej filozofii sztuki mało jest zwolenników perceptualizmu estetycznego. Dominują różne wersje orientacji symboliczno-kognitywistycznych (N. Goodman), historycznych (A. Danto, J. Levinson), kulturologicznych (G. Dickie, J. Margolis, N. Carroll). Przeważają więc poglądy, że konstytutywnych cech sztuki nie da się wykryć dzięki percepcji, bo jest to zjawisko kulturowe i historyczne, że sztuki nie da się zinterpretować i ocenić właściwie w izolacji od życia społecznego, a wartości artystycznych nie da się zredukować do wartości estetycznych.

[73] Por. M. Mitias, *What makes an experience aesthetic?*, Amsterdam, 1988, s. 4–7, 9, 18–23, 73, 15–152. Por. również *Wstęp* tego autora do wydanej przez niego międzynarodowej antologii *Aesthetic Quality and Aesthetic Experience*, M. Mitias (red.), Amsterdam 1989, *Preface*.

Rozdział 6

ANTYESENCJALIZM

CZY MOŻLIWA I POTRZEBNA JEST FILOZOFICZNA TEORIA SZTUKI?

UWAGI WSTĘPNE

Antyesencjalizm to jeden z głównych nurtów anglo-amerykańskiej estetyki analitycznej, ukształtowanej w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. Najpełniejszy i najradykalniejszy wyraz znalazł on w pracach estetyków amerykańskich: Paula Ziffa, Morrisa Weitza, Williama Kennicka, Marshalla Cohena i Benjamina Tilghmana. Właśnie amerykańskiej wersji antyesencjalizmu poświęcony jest ten rozdział.

Antyesencjalizm może być uznany za najbardziej dziwną i paradoksalną teorię sztuki, jaka powstała w dziejach. Zwolennicy jej twierdzą bowiem, że żadna zadowalająca teoria sztuki nie jest w ogóle możliwa, a zdanie niektórych antyesencjalistów (np. B. Tilghman) nie jest też nikomu potrzebna.

Antyesencjalizm miał swoje filozoficzne i artystyczne przesłanki i źródła inspiracji. Inspiracji i argumentów dostarczały antyesencjalistom trzy dziedziny: sama tradycyjna estetyka, filozofia analityczna i awangarda artystyczna.

Źródłem pierwszym był faktycznie niezadowalający stan tradycyjne estetyki filozoficznej. Zarzucano jej, nie bez racji, spekulatywizm, dość częste skłonności normatywistyczne i fiasko proponowanych przez nią koncepcji sztuki i zjawisk estetycznych. Inspiracji teoretycznej dostarczała antyesencjalistom myśl filozoficzna L. Wittgensteina z okresu *Dociekań filozoficznych*. Antyesencjaliści uważali, że zarówno w ogólnej koncepcji filozofii, proponowanej przez „późnego" Wittgensteina, jak też jego

szczegółowych rozważaniach poświęconych analizie niektórych pojęć, znaleźć można wartościowe wskazówki, pozwalające na wykrycie przyczyn niezadowalającego stanu estetyki i znalezienie efektywnych środków uzdrawiania estetyki.

Trzecią przesłankę stanowiła twórczość awangardy artystycznej, która szczególnie ostro zakwestionowała wszystkie dotychczasowe teorie sztuki, wykazując ich jednostronność, nieadekwatność i całkowitą bezradność teoretyczną wobec intensywnie i ustawicznie zmieniającej się praktyki artystycznej.

Antyesencjalizm poddał ostrej krytyce całą dotychczasową estetykę filozoficzną, podjął próbę wykrycia przyczyn jej dotychczasowych niepowodzeń i zaproponował program przezwyciężenia kryzysu i uzdrowienia estetyki, przez ograniczenie jej aspiracji poznawczych oraz realistyczne i precyzyjne określenie jej zadań.

Najpełniejsze i najklarowniejsze określenie krytycznego i pozytywnego programu antyesencjalizmu znaleźć można w dwóch nastepujących artykułach filozofów amerykańskich: Morrisa Weitza, *The Role of Theory in Aesthetics* (1956) oraz Williama Kennicka, *Does Tradtional Aesthetics Rest on Mistake?* (1958).

FILOZOFIA ANALITYCZNA O KRYTYCZNYM STANIE ESTETYKI. POCZĄTKI ANTYESENCJALIZMU

Podstawy antyesencjalizmu powstawały wcześniej w artykułach innego filozofa amerykańskiego Paula Ziffa (w szczegolności w jego eseju *Task of Defining a Work of Art*, 1953) oraz w słynnej antologii Williama Eltona *Aesthetics and Language* (1954). Antologia była swoistym manifestem estetyki analitycznej opracowanym głównie przez filozofów brytyjskich, nie specjalizujących się wcale w estetyce (W. B. Gallie, S. Hampshire, H. Knight, B. Lake i M. Macdonald), z udziałem Australijczyka J. Passmore'a oraz dwóch Amerykanów: Arnolda Isenberga i Paula Ziffa.

Przez przeszło 20 lat wielu estetyków analitycznych traktowało tę antologie prawie jak biblię lub przynajmniej jak komentarze do księgi świetej, którą była dla nich książka Wittgensteina *Philosophical Investigations* (1953).

Idee zawarte w antologii Eltona nie mogą być jednak sprowadzane do głównej tezy antyesencjalizmu, książka ta inspirowała bowiem również inne nurty estetyki analitycznej, także te, które nie rezygnowały z prób tworzenia teorii sztuki[1].

W antologii Eltona krytykowano tradycyjną estetykę za brak precyzji języka i mętność jezykową, za spekulatywność, za nieweryfikowalność i niefalsyfikowalność proponowanych koncepcji oraz za błędność przyjętych założeń metodologicznych i teoretycznych, ujawniającą się najbardziej w bezowocnych próbach tworzenia filozoficznych teorii sztuki. Zdaniem większości autorów antologii fiasko dotychczasowych filozoficznych teorii sztuki wynikało w sposób nieuchronny właśnie z tych założeń. Przyjęcie błędnych założeń musiało prowadzić do błędnych konkluzji.

Jedną z takich przesłanek były nawyki myślowe i językowe związane z pułapkami ogólności i uogolnień. Zakładano błędnie, że z istnienia rzeczownika wynika istnienie odpowiadającej mu jednej rzeczy. W rzeczywistości zaś nie ma wcale żadnej gwarancji takiego stanu rzeczy. Pojęcia „król" np. używano w różnych okresach w tak odmiennych znaczeniach, że jedyną cechą wspólną różnych desygnatów tego pojęcia jest to, że król jest mężczyzną. Podobnie jest z pojęciem „sztuka". Fakt istnienia rzeczownika „dzieło sztuki" wcale nie implikuje, że przedmioty, wobec których stosuje się to słowo, mają istotne cechy wspólne. Tendencje do generalizowania łączą się ściśle z błędem esencjalizmu (*essentialist fallacy*), czyli przekonanie, że każde badane i definiowane zjawisko ma jakąś jedną istotę, podstawową i ostateczną nature, bez wykrycia której nie można go określić.

W rezultacie esencjalizm prowadzi zawsze do redukcjonizmu i jednostronnych koncepcji. Esencjalizm w estetyce zakładał, że istnieje jakaś uniwersalna natura sztuki, jej absolutna istota, której wykrycie i określenie jest głównym zadaniem estetyki[2].

Tymczasem zjawiska określane pojęciem „sztuka" są chronicznie zmienne i niebywale różnorodne. Tradycyjna estetyka nie uwzgledniała tych faktów w dostatecznym stopniu, opierając się na zwodniczych ana-

[1] Jedną z takich teorii jest perceptualizm estetyczny, o którym piszę w rozdziale 5.

[2] Por. w szczególności W. B. Gallie, *The Function of Philosophical Aesthetic* [w:] *Aesthethics and Language*, W. Elton (red.), New York 1954, s. 13–35.

logiach z nauką i w szczególności z etyką. W etyce dążenie do wykrywania uniwersalnych wartości i ogólnych kryteriów wartościowania jest uprawnione. W dziedzinie moralności bowiem naśladowanie cnót, pożądanych postaw moralnych i form zachowania jest pomnażaniem dobra.

Sytuacja w estetyce jest zupełnie odmienna.

Po pierwsze, w każdej z dziedzin sztuki pojęcia „wartość artystyczna" czy „wartościowe dzieło sztuki" mają inne znaczenie. Co innego decyduje o wartości dzieła sztuki w tak odmiennych dziedzinach sztuki jak: literatura, malarstwo, muzyka i architektura. I nawet w tej samej zresztą dziedzinie możliwe są zupełnie odmienne wartości. Obrazy impresjonistów cenimy zupełnie za co innego niż obrazy Rembrandta. Estetycy zapominają o niewątpliwej i niepodważalnej prawdzie, że każde wybitne dzieło sztuki cenione jest za swą unikalność i niepowtarzalną oryginalność. W związku z tym nie może być żadnych ogólnych reguł tworzenia i oceniania dzieł sztuki. Naśladownictwo arcydzieła nie pomnaża wartości artystycznych i wcale nie rodzi ono drugiego arcydzieła, tylko utwór wtórny, nieoryginalny, artystycznie bezwartościowy. Krytyce artystycznej nie są więc wcale potrzebne ustalone przez estetykę ogólne kryteria wartościowania dzieł sztuki. Krytycy powinni koncentrować się na wykrywaniu na czym polega unikalna wartość poszczególnych dzieł. Powinni analizować aranżacje elementów konstytuujących dane dzieło i decydujących o jego wartości. Powinni pokazywać oryginalność konkretnych aranżacji i wyjaśniać, na czym polega ich wartość[3].

Niepowodzenia tradycyjnej estetyki spowodowane były także, zdaniem autorów antologii, błędną koncepcją filozofowania, właściwą całej dotychczasowej filozofii. Filozofia miała nadmierne aspiracje poznawcze. Zadanie jej jednak wcale nie polega na odkrywaniu i badaniu nowych faktów, lecz na wyjaśnianiu znaczeń słów, na analizowaniu różnych sposobów używania języka. Estetyka, podobnie jak inne dziedziny filozofii, powinna zajmować się nie tym, jakie rodzaje przedmiotów istnieją, lecz jak używane są słowa. Klasyczne problemy filozoficzne powinny zostać zredukowane do swych

[3] Por. w szczególności następujące artykuły drukowane w antologii Eltona, *op. cit.*: Margaret Macdonald, *Some Distinctive Features of Arguments Used in Criticism of the Arts*, s 114–130; Helen Knight, *The Use of „Good" in Aesthetic Judgments*, s. 147–160 oraz Stuart Hampshire, *Logic of Appreciation*, s 161–169.

lingwistycznych korelatów. Rozwiązanie jakiegokolwiek problemu filozoficznego polega na rozpoznaniu jak używane są określone pojęcia i kiedy używane są poprawnie. Jakie są kryteria poprawności ich używania.

Pierwszą, niezbyt jeszcze radykalną i konsekwentną wersję antyesencjalizmu, znaleźć można we wspomnianym już artykule P. Ziffa z roku 1953 o definiowaniu dzieła sztuki. Ziff stwierdza w nim *explicite*, że podanie pełnej definicji pojęcia „dzieła sztuki" nie jest możliwe. Jeśli w przypadku ustalenia znaczeń takich słów jak np. „stół" albo „krzesło" wystarczy wskazać na konkretny stół, mówiąc: „to jest właśnie stół", to w przypadku pojęcia „dzieło sztuki" sprawa jest znacznie bardziej skomplikowana, wskazanie na konkretny obraz jako przykład dzieła sztuki nie jest rozwiązaniem, ponieważ w wielu przypadkach można dyskutować, czy dany obraz jest rzeczywiście dziełem sztuki. Przy tym dyskusje takie przebiegają w taki sposób, że w odniesieniu do stołu i krzesła nie byłyby one możliwe.

Pojęcie „dzieło sztuki" używane jest w różnych dziedzinach sztuki w odmiennych znaczeniach. Ani poemat, ani powieść, ani utwór muzyczny nie są dziełami sztuki w tym samym sensie w jakim dziełem sztuki jest obraz, rzeźba lub antyczna waza grecka. W tej sytuacji nie można podać uniwersalnego zestawu cech koniecznych i wystarczających dla osiągnięcia statusu dzieła sztuki, dlatego też uniwersalna definicja pojęcia „dzieła sztuki" nie jest możliwa. Możliwe są natomiast definicje częściowe (*partial definition*) ważne tylko dla konkretnej dziedziny sztuki np. można skonstruować taką definicję dla malarstwa. W tym celu trzeba wybrać jakiś wyraźny przypadek (*clear-cut-case*) dzieła typowego dla malarstwa i opisać go. W ten sposób uda nam się uchwycić warunki wystarczające dla osiągniecia statusu artystycznego w danej dziedzinie sztuki. Ziff sam pokazuje, jak to powinno się robić, wybrawszy jako przykład dzieła malarskiego *Porwanie Sabinek* Poussina. W rezultacie wyodrębnia nastepujące cechy tego obrazu, które razem wzięte stanowią zestaw warunków wystarczających, by jakiś przedmiot uznać za dzieło sztuki malarskiej. 1. Jest to malowidło. 2. Przedmiot wykonany celowo z określonym kunsztem i troską. 3. Przedmiot, który malarz chce wystawić w miejscu, w którym mógłby być oglądany i podziwiany. 4. Obraz ten jest lub był, wystawiany w galerii muzealnej, gdzie ludzie kontemplują go, studiują, obserwują, podziwiają, krytykują i dyskutują na jego temat. 5. Praca jest obrazem przedstawiającym, z określonym tematem, przedstawia określoną scenę

mitologiczną. 6. Obraz ten ma wypracowaną, niewątpliwie złożoną strukturę formalną. 7. Obraz ten jest dobrym obrazem.

Jest to schemat jednego z możliwych sposobów rozumienia pojęcia „dzieła sztuki" w odniesieniu do malarstwa. Cokolwiek będzie odpowiadać tej deskrypcji, może być uznane za dzieło sztuki w takim samym sensie, w jakim dziełem sztuki jest opisany obraz Poussina. Żadna z wyrożnionych cech analizowanego obrazu nie jest warunkiem koniecznym dla dzieła sztuki malarskiej, a cały ten zestaw cech nie określa warunków koniecznych i wystarczających, mówi tylko o warunkach wystarczających. Definiowanie poprzez podanie warunków koniecznych i wystarczających jest jednak tylko jednym z możliwych rodzajów definiowania.

Ziff rozważa też możliwość zdefiniowania pojęcia „dzieła sztuki" przez rozważenie społecznych konsekwencji traktowania czegoś za dzieło sztuki w społeczeństwie Zachodu. Istnieją jednak różne aspekty roli sztuki w życiu społecznym i wraz ze zmianą społeczeństwa zmieniają się też społeczne funkcje sztuki i poglądy teoretyków na ten temat. Istnieje np. niewątpliwa różnica poglądów między tradycyjną krytyką artystyczną a modernistyczną krytyką artystyczną na temat funkcji sztuki w społeczeństwie[4].

Definicje „dzieła sztuki" proponowane przez estetyków nie są i być nie mogą definicjami sprawozdawczymi, odzwierciedlającymi aktualny sposób używania i rozumienia tego pojęcia. W rzeczywistości są to, z reguły, definicje projektujące, proponujące pewien (często nowy) sposób rozumienia tego pojęcia.

DOMINACJA ANTYESENCJALIZMU W ESTETYCE AMERYKAŃSKIEJ (M. WEITZ, W. KENNICK, M. COHEN)

Tezy o niedefiniowalności „sztuki" oraz bezużyteczności i logicznej niemożliwości jakiejkolwiek ogólnej teorii sztuki zostały uzasadnione znacznie gruntowniej w słynnych artykułach M. Weitza (1956) i W. Kennicka (1958). W pracach tych zawarty został krytyczny i pozytywny pro-

[4] Por. P. Ziff, *The Task of Defining a Work of Art*, „The Philosophical Review", LXII (1953), s. 58–78.

gram antyesencjalizmu, ktory stał się dominującym nurtem estetyki amerykańskiej w ciągu całego dziesięciolecia.

Zarówno Weitz jak i Kennick zaczynają od krytyki dotychczasowych teorii sztuki. Fiasko tych teorii jest ważnym uzasadnieniem antyesencjalizmu.

Wszystkie te teorie stawiały sobie za zadanie podanie realnej definicji sztuki, poprzez określenie jej koniecznych i wystarczających własności. Twórcy i zwolennicy tych teorii uważali przy tym, że są one potrzebne i nawet konieczne dla zrozumienia sztuki oraz właściwego oceniania dzieł sztuki w odbiorze potocznym i krytyce artystycznej.

Tezę o całkowitym fiasku tych teorii uzasadnia Weitz przez krótką krytyczną analizę takich koncepcji sztuki jak: formalizm (C. Bell i R. Fry), emocjonalizm (L. Tołstoj i C. J. Ducasse), intuicjonizm (B. Croce), organicyzm (A. C. Bradley) i woluntaryzm (D. W. Parker). Teorie te już wcześniej były krytykowane za to, że okazały się zbyt wąskie (nie uwzgledniały niektórych istotnych cech sztuki) lub zbyt szerokie i nie spełniały warunku weryfikowalności lub falsyfikowalności.

Zdaniem M. Weitza i W. Kennicka nie były to jednak główne przyczyny zawodności tych teorii. Głównymi przyczynami ich fiaska były natomiast błędne założenia wynikające z fundamentalnego niezrozumienia sztuki oraz opacznego interpretowania logiki pojęcia „sztuka".

Niepowodzenia dotychczasowych prób określenia sztuki nie są więc czymś przypadkowym, przejściowym, możliwym do przezwyciężenia, wynikającym z niedoskonałości dotychczas stosowanych sposobów definiowania.

„Zasadnicza nieadekwatność tych teorii polega natomiast na fundamentalnym niezrozumieniu sztuki. Teoria estetyczna i to każda błądzi z samej zasady, bo mniema, iż możliwa jest teoria właściwa, co świadczy o skrajnym niezrozumieniu logiki pojecia „sztuka" [...]. Sztuka – jak wskazuje sam logiczny sens tego pojęcia – nie dysponuje zespołem właściwości koniecznych i wystarczających, toteż teoria sztuki jest logicznie niemożliwa, a nie tylko trudna do sformułowania"[5].

Antyesencjalistyczna krytyka teorii sztuki ma bardzo zasadniczy charakter. Weitz uważa bowiem, „że teoria estetyczna to logiczna bezowocna próba zdefiniowania czegoś, czego zdefiniować niepodobna; próba stwier-

[5] M. Weitz, *Rola teorii w estetyce*, tłum. M. Godyn [w:] M. Gołaszewska, *Estetyka w świecie*, t. I, Kraków 1985, s. 348.

dzenia koniecznych i dostatecznych własności czegoś, co własności takich nie posiada; próba zrozumienia pojęcia sztuki jako pojęcia zamkniętego – podczas gdy sam sposób użycia dowodzi i wymaga jego otwartości[6]. Ten problem tradycyjne teorie formułowały niewłaściwie. Starały się one odpowiedzieć na pytanie:"„Czym jest sztuka?". Zdaniem Weitza natomiast, punktem wyjścia powinna bya odpowiedź na pytanie „jakiego rodzaju pojęciem jest sztuka"[7].

Również Kennick uważał, że przyczynami niepowodzeń tradycyjnych teorii sztuki są błędne założenia. Pierwsze z nich polega na przeświadczeniu, że jeśli w stosunku do różnorodnych dzieł sztuki używamy tej samej nazwy, to muszą one posiadać pewną wspólną naturę, pewien dystynktywny zestaw koniecznych i wystarczających własności pozwalających na ich wyodrębnienie, na zasadzie: *unum nomen, unum nominatum*[8].

Drugie błędne założenie tradycyjnej estetyki polegało, zdaniem Kennicka, na przekonaniu, że bez teorii sztuki nie jest możliwa krytyka artystyczna. Dopóki nie wiemy, czym jest sztuka i piękno, nie możemy powiedzieć jakie dzieło sztuki jest dobre i piękne. By uprawiać w sposób odpowiedzialny krytykę artystyczną, musimy mieć zestaw zasad, kanonów, standardów, wynikających z natury sztuki. To drugie błędne założenie jest oczywiście ściśle związane z pierwszym[9].

Charakteryzując swoistość pojęć, którymi posługuje się estetyka, antyesencjaliści odwołują się do wittgensteinowskiej koncepcji podobieństw rodzinnych oraz oraz jego rozważań na temat niedefiniowalności niektórych pojeć ogólnych takich np. jak „gra". Wittgenstein utrzymywał, iż grami nazywamy tak różnorodne czynności człowieka, że nie da się w ich przypadku znaleźć żadnej cechy wspólnej lub zestawu cech wspólnych dla wszystkich gier (np. brydża, gra w klasy, koszykówka, szachy, itp.). Można tylko dostrzec częściowe podobieństwa rodzinne. Jest to właściwie „skomplikowana siatka zachodzących na siebie i krzyżujących się podobieństw". O grach można więc powiedzieć, że tworzą rodzinę i zachodzą między nimi rodzinne podobieństwa, nie ma natomiast cech

[6] *Ibidem*, s. 351.

[7] Por. *ibidem*, s. 351.

[8] Por. W. E. Kennick, *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?* „Mind", LXVII, 267 (July 1958), s. 319.

[9] Por. *ibidem*, s. 325.

koniecznych i wystarczających pozwalających na ustalenie zakresu i zdefiniowanie pojęcia „gra". Każda definicja byłaby wprowadzeniem niepotrzebnych ograniczeń, co nie jest ani pożądane, ani potrzebne. Kiedy posługujemy się pojęciem „gra", możemy zawsze dać przykład jakiejś gry, powiedzieć, że to właśnie zjawisko i jemu podobne nazywami grami.

Zdaniem Weitza: „problem istoty sztuki przypomina problem istoty gry, przynajmniej pod nastepującymi względami – jeśli istotnie przypatrzymy się temu, co nazywamy «sztuką», to i tutaj nie znajdziemy wspólnej własności, a tylko sploty podobieństw. Wiedza o tym, czym jest sztuka, nie polega na uchwyceniu jakiejś jawnej czy ukrytej istoty, lecz na zdolności rozpoznawania, opisywania i wyjaśniania rzeczy, które nazywamy «sztuką» – na podstawie tych właśnie podobieństw"[10].

Podobieństwo między pojęciami „gra" i „sztuka" polega na otwartości ich struktury. Jeśli można podać konieczne i wystarczające warunki zastosowania jakiegoś pojęcia, to jest to pojęcie zamknięte. Pojęcia takie wystepują w logice i matematyce. Pojęcia empiryczno-opisowe i normatywne natomiast są z reguły pojęciami otwartymi, ponieważ ich zastosowanie można poprawiać i ulepszać. i jeśli zajdzie taka potrzeba, podejmować decyzje o rozszerzeniu zakresu pojęcia.

By uzasadnić otwartość pojęć „sztuka" i „dzieło sztuki" Weitz zmuszony jest odwołać się do faktu „wielce ekspansywnego, ryzykanckiego charakteru" samej sztuki, która znajdując się w procesie ciągłych przemian i poszukiwań twórczych sprawia, że ustalenie jakiegokolwiek zestawu własności charakterystycznych jest rzeczą logicznie niemożliwą". Okazuje się więc, że trzeba odwołać się do zanegowanej wcześniej istoty sztuki. „«Sztuka» jako taka jest pojęciem otwartym. Nowych warunków wciąż przybywa i niewątpliwie będzie przybywać, pojawią się nowe formy artystyczne, nowe ruchy, które wymagać będą rozstrzygnięcia (ze strony zainteresowanych, którymi zwykle są profesjonalni krytycy) co do tego, czy zakres pojęcia należy rozszerzyć, czy nie. Estetycy mogą zestawiać podobne warunki (nie zaś: konieczne i wystarczające własności) dla właściwego zastosowania pojęcia. W przypadku «sztuki» warunków zastosowania pojęcia nigdy nie da się w sposób wyczerpujący wyszczególnić, bo zawsze istnieje możliwość pomyślenia (bądź stworzenia – przez artystów

[10] M. Weitz, *op. cit.*, s. 352–353.

lub nawet przez naturę) nowych warunków, które wymagałyby czyjejś konkretnej decyzji co do rozszerzenia albo zamknięcia zakresu starego pojęcia lub wynalezienia nowego"[11].

Weitz i Kennick uważają, że definicje pojęć „sztuka", „dzieło sztuki" nie tylko nie są logicznie możliwe, ale nie są one także potrzebne ani krytykom dla interpretacji i oceny dzieł sztuki, ani zwykłym odbiorcom dla odróżnienia dzieł sztuki od przedmiotów pozaartystycznych. Pogląd ten rozwinięty został przede wszystkim przez Kennicka, który utrzymywał, że dla wyodrębnienia dzieł sztuki wystarczy znajomość języka, w którym ktoś do nas się zwraca. Wiemy, czym jest dzieło sztuki, bo znamy język angielski. Wyobraźmy sobie, proponuje Kennick, ogromny magazyn, w którym obok przeróżnych przedmiotów pospolitych, takich jak: meble, narzędzia, ubrania, gazety, kamienie itp. znajdują się przeróżne dzieła sztuki: obrazy, rzeźby, wazy antyczne, nuty utworów symfonicznych, tomiki poezji itp. Jeśli poinstruujemy kogoś, by wynalazł w tym, magazynie wszystkie dzieła sztuki, to zadanie jego zostanie zrealizowane ze znacznym sukcesem, chociaż nie będzie on posiadał wiedzy teoretycznej na temat sztuki, nie będzie znał żadnych zadowalających definicji pojęcia „dzieła sztuki". Wyobraźmy jednak sobie, że temu samemu człowiekowi, nie będącemu ekspertem w dziedzinie sztuki ani w dziedzinie estetyki, polecimy przynieść z tego magazynu przedmioty odznaczające się „Znaczącą Formą" lub przedmioty „Ekspresji". Łatwo przewidzieć, że będzie on zakłopotany i jego zadanie stanie się znacznie trudniejsze[12]. Zdaniem Kennicka więc definicje te przynoszą więcej szkody niż pożytku.

Antyesencjaliści nie ograniczyli się do krytyki radykalnego esencjalizmu, krytykując wszelkie dotychczasowe definicje istoty sztuki i odrzucając możliwość wypracowania takiej definicji w przyszłości. W latach sześćdziesiątych zaatakowali oni również umiarkowany esencjalizm, któ-

[11] *Ibidem*, s. 354. Swoją koncepcję pojęć otwartych rozwinął Weitz w późniejszych pracach. Wyróżnił m.in. trzy zasadnicze rodzaje pojęć otwartych występujących w estetyce: 1) wiecznie elastyczne (*perenially flexible*), np. „dramat", „powieść" i „sztuka"; 2) wiecznie kwestionowalne (*perenially depatable*), np. „tragedia" oraz 3) nieuniknienie nieokreślone (*irreducibly vague*), np. „manieryzm". Por. M. Weitz, *Wittgenstein's Aesthetics* [w:] *Language and Aesthetics. Contribution to the Philosophy of Art*, J. B. Tilghman (red.), Lawrence 1973, s. 12–18 oraz M. Weitz, *The Opening Mind*, Chicago 1977, s. X–XI oraz rozdz. I–III.

[12] Por. W. E. Kennick, *Does Traditional Aesthetic Rest on a Mistake?*, s. 322.

rego przedstawiciele uważali, że choć nie można wykryć koniecznych i wystarczających warunków sztuki, umożliwiających jej zdefiniowanie, to można podać warunek konieczny, którym jest estetyczność. Umiarkowani esencjaliści uważali, że istotą sztuki jest jej estetyczna natura. Estetyczność nie jest warunkiem wystarczającym osiągnięcie statusu dzieła sztuki, walory estetyczne mogą mieć bowiem także zjawiska naturalne i pozaartystyczne wytwory człowieka. Jest to jednak warunek konieczny i jedyna istotna cecha wspólna wszystkich dzieł sztuki. Nie znaleziono bowiem wspólnych cech przedmiotowych tak różnych dzieł sztuki jak np.: symfonia, poemat, katedra gotycka, komedia filmowa, powieść, obraz abstrakcyjny i amfora grecka. Uznano więc, że jedyną cechą wspólną tych różnorodnych dzieł jest zdolność do wywoływania swoistych przeżyć, odmiennych od przeżyć poznawczych, religijnych, erotycznych itp. tj. przeżyć estetycznych. Na tym polega właśnie jedyna istotna wartość sztuki – wartość estetyczna. Dzieło sztuki pozbawione wartości estetycznych przestaje być dziełem sztuki, jest zjawiskiem pseudoartystycznym. Dlatego też stosowanie wobec dzieł sztuki pozaartystycznych kryteriów wartościowania jest nieuprawnione, tylko estetyczne wartościowanie uwzględnia wartości istotne i swoiste dla sztuki.

Antyesencjaliści amerykańscy lat sześćdziesiątych zaatakowali ten umiarkowany esencjalizm, starając się wykazać, że nie istnieją żadne swoiste i jedynie wobec sztuki uprawnione, estetyczne postawy i przeżycia oraz estetyczne kryteria wartościowania. Krytyka ta znalazła wyraz przede wszystkim w dwóch artykułach estetyków amerykańskich. Pierwszym był głośny tekst późniejszego krytyka antyesencjalizmu i twórcy instytucjonalnej teorii sztuki George Dickiego – *The Myth of the Aesthetic Attitude* (1964), drugim artykuł Marshalla Cohena *Aesthetic Essence* (1965). Krytyka przeprowadzona przez Cohena była bardziej gruntowna i systematyczna, dlatego jej poświęcę więcej miejsca. Zacznę jednak od Dickiego.

Dickie poddał krytyce trzy wybrane przez siebie wersje monistycznych koncepcji postawy estetycznej: koncepcję dystansu psychicznego E. Bullougha, koncepcję bezinteresowności w ujęciu J. Stolnitza i E. Vivasa oraz koncepcję zainteresowania wyglądem bronioną przez V. Thomasa. Dickie uważa, że omówione przez niego koncepcje postawy artystycznej nie wytrzymują konfrontacji z praktyką estetycznego obcowania ze sztuką.

Traktując sztukę jako zjawisko *par excellence* estetyczne, narzucają jej nieuzasadnione restrykcje i prowadzą do błędnych wniosków. Niektórzy konsekwentni rzecznicy postawy estetycznej uważają, że *Braci Karamazow* nie da się czytać w postawie wyłącznie estetycznej[13].

Dickie miał sporo racji krytykując wybrane koncepcje postawy estetycznej, szczególnie ze względu na ustalone przez nie restrykcje dotyczące przeżywania i wartościowania sztuki. Nie uwzględnił jednak wszystkich najważniejszych koncepcji postawy estetycznej, co osłabia zasadność jego wniosków. Konkluzja jego wywodów jest bardzo kontrowersyjna. Z faktów, że wizje moralne dzieła mogą mieć znaczenie artystyczne i że krytyka artystycznego od zwykłego odbiorcy różnią przede wszystkim motywy i intencje a nie odmienny sposób postrzegania dzieła, nie wynika wcale, że postawa estetyczna jest mitem. Dickiemu nie udało się udowodnić tezy zawartej w tytule jego artykułu. Udało się jednak, jak sądzę, podważyć częściowo przekonanie o estetycznej naturze sztuki[14].

Antyesencjalizm Dickiego był ograniczony i niezbyt konsekwentny. Nie zdobył się on bowiem na zakwestionowanie koncepcji upatrującej w estetyczności istoty sztuki. Podjął on próbę wykazania, że jedna z kategorii, którą posługiwali się zwolennicy tej koncepcji a mianowicie kategoria postawy estetycznej jest bezużyteczna a nawet szkodliwa. W dalszym ciągu jednak (do roku 1985) nazywał on odbiór dzieła sztuki przeżyciem estetycznym i nie kwestionował koncepcji sprowadzających wartości dzieła sztuki do wartości estetycznych.

Marshall Cohen był natomiast znacznie bardziej radykalny. Artykuł jego poświęcony jest bowiem uzasadnieniu tezy, że poszukiwanie istoty estetyczności nie może doprowadzić do wykrycia istoty artystyczności, bo wszelkie próby określenia istoty sztuki przez wykrycie wspólnych cech postawy i przeżycia estetycznego lub estetycznych kryteriów wartościowania są bezowocne. „Nie istnieją powody, by wierzyć – pisze Cohen – że bądź psychologiczna, bądź logiczna forma doktryny istoty estetyczności jest prawdziwa"[15]. Ani psychologiczne badania poszukujące cech wspólnych przeżycia estetycznego lub jego warunków wstępnych (postawy estetycznej), ani logiczne badanie zmierzające do wykrycia wspólnych kryteriów estetycznych sądów wartościujących nie doprowadziły do rozwiązania tej kwestii.

[13] Por. G. Dickie, *The Myth of the Aesthetic Attitude*, „The American Philosophical Quarterly", I, 1 (January 1964).

[14] Por. rozdz. 8: *Spór o estetyczną naturę sztuki*, oraz rozdz. 10: *Spór o postawę estetyczną. Czy postawa estetyczna jest warunkiem przeżycia estetycznego?*

[15] M. Cohen, *Aesthetic Essence* [w:] M. Black, *Philosophy in America*, London 1965, s. 116.

Cohen analizuje koncepcje postawy i przeżycia estetycznego zaproponowane przez Bullougha, Schopenhauera, Santayanę, R. Frya, Deweya i S. Langer i dochodzi do wniosku, że nikomu dotąd nie udało się dowieść, że istnieją istotne cechy wspólne dla wszystkich naszych przeżyć doznawanych wobec różnorodnych dzieł sztuki (przeżyć nazywanych estetycznymi) ani też, że istnieją jakieś specjalne stany lub nastawienie psychiczne konieczne dla doświadczenia tych przeżyć.

Nie neguje on faktu, że pewne postawy mogą utrudniać lub wręcz uniemożliwiać przeżywanie dzieła sztuki. Przyznaje także, że aby dzieła sztuki mogły być przeżywane, powinny być spełnione określone warunki. Jednym z nich może być np. pewna suma wiedzy z zakresu historii literatury lub pewna doza cierpliwości, bez której nie ma mowy o estetycznym rozkoszowaniu się powieściami M. Prousta. Nie znaczy to jednak, zastrzega się Cohen, że można w sposób aprioryczny ustalić jakiego rodzaju wrażenia zmysłowe, uczucia i postawy mogą lub powinny być wywoływane przez wszelkie istniejące i możliwe dzieła sztuki.

Podsumowując tę część swych rozważań autor stwierdza, „że nie ma żadnej szczególnej aktywności (jak kontemplowanie) ani żadnego stanu psychicznego (jak utrzymywanie dystansy psychicznego), która byłaby konieczna dla doznania przeżycia estetycznego"[16]. Nikomu nie udało się też wykryć jakiejś uniwersalnej struktury tego przeżycia.

Podobnie sprawa wygląda z kryteriami wartościowania estetycznego. Cohen ma wątpliwości czy istnieją i mogą być znalezione jakieś cechy wspólne, które są istotne dla całej różnorodności kryteriów estetycznych stosowanych przy wartościowaniu dzieła sztuki. Tym bardziej, że wcale nie jest pewne, że wartościowanie estetyczne jest jedyną uprawnioną formą wartościowania sztuki i moralne lub praktyczne oceny dzieła sztuki są rzeczywiście niestosowne i niedopuszczalne.

W referowanych artykułach Dickiego i Cohena antyesencjalizm został doprowadzony do logicznego końca. Wszelkie próby określenia istoty

[16] *Ibidem*, s. 120.

sztuki muszą skończyć się niepowodzeniem. Nie można tego dokonać ani bezpośrednio, przez skazanie na fiasko próby zdefiniowania „sztuki" i „dzieła sztuki", ani pośrednio przez scharakteryzowanie natury przeżyć realizujących i ujawniających naturę sztuki lub wykrycie swoistości stosownych (relewantnych) kryteriów jej wartościowania.

KRYTYKA ANTYESENCJALIZMU: MANDELBAUM I INNI

Triumf antyesencjalizmu był też początkiem jego zmierzchu. Choć koncepcja ta, głosząca niedefiniowalność sztuki (niemożliwość i bezużyteczność definicji), miała swoich zwolenników jeszcze w latach osiemdziesiątych (np. Frank Cioffi, Morris Grossman[17] i Benjamin Tilghman[18], to równocześnie już w latach sześćdziesiątych zaczęła się pojawiać i rozwijać krytyka antyesencjalizmu prowadzona w Ameryce przez takich uczonych jak M. Mandelbaum, M. C. Beardsley[19], E. J. Bond[20], A. Danto[21], G. Dickie[22], J. Margolis[23], M. Mothersill[24] i inni.

Jedni z nich odrzucali argumentację Weitza i Kennicka, stopień uzasadnienia konkluzji lub sposób interpretowania wypowiedzi Wittgensteina. Inni wskazywali na nowe możliwości poszukiwania definicji lub proponowali własne określenie sztuki.

W polemice z antyesencjalizmem i poszukiwaniu nowych sposobów definiowania sztuki, szczególną rolę odegrał artykuł Maurice'a Mandelbauma pt. *Family Resemblance and the Generalizations Concerning the Arts* (1965).

[17] Por. F. Cioffi, *The Aesthetic and the Epistemic* (s. 201–217) oraz M. Grossman, *On Beardsley's Definition* (33–47) [w:] *What is Art?*, H. Curtler (red.), New York 1983.

[18] Por. B. Tilghman, *But is it Art?*, Oxford 1984.

[19] M. C. Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, Ithaca 1982, s. 298–315.

[20] E. J. Bond, *The Essential Nature of Art*, „American Philosophical Quarterly", XII, 2 (April 1975), s. 177–183.

[21] A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge Mass. 1981, s. 54–63.

[22] G. Dickie, *Aesthetics. An Introduction*, Indianapolis 1971, s. 95–98.

[23] J. Margolis, *Art and Philosophy*, Atlantic Highlands 1980, s. 77–91.

[24] M. Mothersill, *Beauty Restored*, Oxford 1984, rozdz. II, s. 33–73.

Mandelbaum nie tylko wykazał (podobnie jak Margolis), że Weitz nie podał przekonujących argumentów, wystarczająco uzasadniających wniosek, że każda definicja sztuki musi stwarzać ograniczenia wobec twórczości artystycznej, wobec dzieł, które dopiero będą w przyszłości stworzone przez artystów. Poddał także krytyce rozumienie „podobieństw rodzinnych" przez Wittgensteina i Weitza. Mandelbaum uważał, że obaj ci filozofowie niewłaściwie rozumieli zaczerpnięte z genetyki pojęcie „podobieństwa rodzinne". Nie zauważyli oni, że podobieństwo rodzinne jest relacją dwuwarstwową (*twofold*). Poza cechami fizycznie manifestowalnymi, które mogą, ale nie muszą być podzielone przez członków tej samej rodziny, podobieństwo rodzinne opiera się na posiadaniu wspólnych przodków. Zarówno Wittgenstein jak i Weitz, szukali, zdaniem Mandelbauma, cech wspólnych różnych gier i różnych dzieł sztuki wśród bezpośrednio manifestowanych i zmysłowo postrzegalnych własności. Ze zrozumiałych względów nie mogli takich cech wspólnych znaleźć, co skłaniało ich do pochopnego wniosku, że takie pojęcie jak „gra" i „dzieło sztuki" są niedefiniowalne. Z faktu, że nie dostrzegamy zewnętrznych podobieństw dwóch przedmiotów, nie wynika wcale, że nie mają one cech wspólnych. Zewnętrzne podobieństwa nie są ani jedynymi, ani najważniejszymi cechami wspólnymi. Gra w karty i wróżenie z kart są zewnętrznie rzecz biorąc podobne do siebie a przecież różnią się od siebie w sposób istotny. Zarówno podobieństwa jak i różnice miedzy przedmiotami mogą mieć relacjonalny charakter. O tym, że gra w brydża jest bardziej pokrewna grze w szachy i grze w koszykówkę niż wróżeniu z kart decydują właśnie takie relacjonalne cechy jak cele i intencje.

Podobnie jest z podobieństwami między dziełami różnych form sztuki. W tym przypadku także podobieństw należy szukać nie w sferze cech manifestowalnych zewnętrznie, lecz w sferze cech relacjonalnych, takich jak cele i intencje twórców i odbiorców, w relacjach zachodzących między artystami i ich dziełami oraz dziełami a odbiorcami. Nie ulega wątpliwości np., że cechą wspólną różnorodnych wytwórców i czynności artystycznych jest intencja przyświecająca ich twórcom, intencja stworzenia dzieł sztuki właśnie. Mandelbaum podkreślał przy tym, że uznanie intencji artysty za wyróżnik dzieła sztuki nie ma nic wspólnego ze słynnym błędem intencyjności (*intentional fallacy*), ponieważ czym innym jest odróżnianie dzieł sztuki od przedmiotów pozaartystycznych, czym innym

zaś interpretowanie i wartościowanie dzieła sztuki. Tylko w tym drugim przypadku intencja nie powinna być brana pod uwagę[25].

Mandelbaum nie był oczywiście jedynym filozofem amerykańskim, który krytykował antyesencjalizm. Polemikę z antyesencjalizmem prowadzili także inni[26]. Polemika ta polegała nie tylko na podważaniu konkluzji antyesencjalistów i podważaniu zasadności ich analiz i argumentacji. Polegała ona także na wyrażaniu sugestii dotyczących możliwości innych sposobów definiowania[27], pozwalających uniknąć błędów popełnionych przez tradycyjne teorie sztuki. Owocem tych polemik były m.in. próby zrealizowania nowych sposobów definiowania sztuki. Do najbardziej znanych należą instytucjonalna definicja G. Dickiego i podwójnie alternatywna definicja W. Tatarkiewicza[28]. Na odnotowanie zasługuje także mniej znana propozycja kanadyjskiego filozofa E. J. Bonda, który ma krytyczny stosunek zarówno do esencjalistycznych koncepcji tradycyjnych jak też do antyesencjalizmu.

Tradycyjne definicje nie potrafiły, zdaniem Bonda, uniknąć trzech zasadniczych pułapek. Po pierwsze, koncentrowały się bądź na procesie twórczym, bądź na dziele sztuki, bądź na jego odbiorze, chociaż definicja powinna uwzględniać wszystkie istotne aspekty sztuki. Po drugie, teorie te wychodziły zazwyczaj od jednej dziedziny sztuki (np. od literatury, muzyki lub malarstwa) i nie uwzględniały dostatecznie pozostałych. Po trzecie, definicje miały wartościujący charakter, koncentrując się na sztuce wartościowej. W rezultacie pojęcie „zła sztuka" lub „nieudane dzieło sztuki" stawało się wewnętrznie sprzeczne[29]. Wszystkich tych błędów można, według Bonda, uniknąć. Dotychczasowe teorie popełniały jeszcze jeden błąd. Przechodziły od ogólnego pojęcia sztuki bezpośrednio do konkretnych dzieł sztuki, pomijając tak istotne ogniwo jakim jest forma (dziedzina) sztuki. Tymczasem, „coś jest dziełem sztuki nie dlatego, że posiada jakąś istotę sztuki lub dlatego, że jest desygnatem pojęcia «sztuka», lecz dlatego, że należy do jakiejś dziedziny sztuki". „[...] Coś jest dziełem sztuki dlatego, że jest poematem (który jest rodzajem literatury), lub kwartetem smyczkowym (który jest rodzajem muzyki), lub obrazem, lub produktem jakiejś innej dziedziny sztuki"[30].

Jedynym więc właściwym sposobem uchwycenia istoty sztuki jest, według Bonda, określenie dziedziny sztuki. Bond podejmuje taką próbę poprzez wyodrębnienie zestawu siedmiu warunków, z których żaden nie jest konieczny i żaden, indywidualnie rzecz biorąc, nie jest wystarczający, ale wzięte razem konstytuują jądro dziedziny sztuki[31].

[25] M. Mandelbaum, *Family Resenidances and Generalizations Concerning Arts*, „American Philosophical Quarterly", II (1965), s. 219–228.

[26] Por. m.in. J. Margolis, *The Language of Art and Art Criticism*, Detroit 1965, rozdz. III oraz G. Dickie, *Defining Art*, „American Philosophical Quarterly", VI (1969), s. 253–256.

[27] Por. m.in. A. Danto, *The Artworld*, „The Journal of Philosophy", LXI (1964), s. 571–584.

[28] Por. W. Tatarkiewicz, *Definicja sztuki*, „Studia Filozoficzne", II (1971), s. 42.

[29] Por. E. J. Bond, *The Essential Nature of Art*, „American Philosophical Quarterly", XII, 2 (April 1975), s. 177.

BENJAMIN TILGHMAN
OSTATNI MOHIKANIN ANTYESENCJALIZMU

W latach osiemdziesiątych w okresie dominacji w estetyce amerykańskich nowych postantyesencjalistycznych, kulturologicznych koncepcji sztuki pojawiła się tylko jedna rozwinięta wersja antyesencjalizmu wyrażona w książce B. Tilghmana *But is it Art?* (1984). Koncepcja Tilghmana zasługuje na uwagę nie tylko dlatego, że jest to chyba łabędzi śpiew antyesencjalizmu. Tilghman, jak ostatni Mohikanin, rzuca wyzwanie całemu światu filozofii sztuki i podejmuje z nim samotną walkę. W swej książce krytykuje on nie tylko tradycyjne esencjalistyczne teorie sztuki (na przykładzie koncepcji H. Osborne'a i S. C. Peppera), lecz również rozważania klasyków antyesencjalizmu (M. Weitza i W. E. Kennicka) oraz najnowsze kulturologiczne koncepcje sztuki A. Danto, G. Dickiego i J. Margolisa).

Wcześniejszy antyesencjalizm krytykowany jest za niefortunne próby wykorzystania filozofii Wittgensteina w dyskusji na temat definicji sztuki. Próby te zakończyły się fiaskiem, ponieważ opierały się na uproszczonych i błędnych interpretacjach myśli Wittgensteina. Okazało się, że nikt dotąd Wittgensteina nie zrozumiał właściwie, sam Wittgenstein zresztą nie zawsze mówił to, co chciał powiedzieć i dopiero teraz, dzięki interpretacjom Tilgh-

[30] *Ibidem*, s. 179.

[31] *Ibidem*, s. 180–181.

mana wszystko zostało zrozumiane tak jak należy. Wittgensteinowi nie chodziło wcale o to, że gry lub dzieła sztuki nie mają wspólnych cech, lecz że idea wspólnych własności w oderwaniu od znaczącego kontekstu porównawczego jest po prostu językowo bezużytecznym nonsensem. Błędnie interpretuje się również pojęcie „podobieństw rodzinnych" u Wittgensteina, który wcale nie sprowadzał ich do własności bezposrednio manifestowalnych, nie używał też modelu podobieństw rodzinnych jako kryterium lub uzasadnienie dla używania lub rozszerzania pojęcia. Mylił się wreszcie sam Wittgenstein sugerując niesłusznie, że możemy się nauczyć pojęcia „gra" przez opis pewnych paradygmatów lub odwołanie się do pojęcia „podobieństw rodzinnych", chociaż sam dobrze wiedział, że nauczenie się tego pojęcia wymaga także praktyki tj. grania w gry[32].

Tilghman uważa, że filozoficzna teoria sztuki nie jest potrzebna, ponieważ problemy związane ze sztuką rozważane przez teorię wcale nie są problemami teoretycznymi, lecz problemami praktycznymi związanymi z rzeczywistym obcowaniem człowieka ze sztuką, do rozwiązania których teoria nie jest potrzebna. Tym, co jest tutaj rzeczywiście istotne nie jest wcale teoria, lecz praktyka, tzn. to co robią artyści oraz sposób w jaki rozumiemy, oceniamy i reagujemy na ich dzieła. Ani tworzenie sztuki, ani obcowanie z nią nie sugeruje jakichkolwiek kwestii filozoficznych. „Kiedy patrzę na obrazy, czytam poezję lub słucham muzyki, mam wtedy często wiele pytań, które chciałbym zadać, ale nie są to wcale problemy filozoficzne"[33]. Tilghman zgadza się z tymi, którzy kwestionują sens tworzenia teorii sztuki i definiowania jej. On też próby takie uważa ze bezpłodne, ale z innych względów.

Teoretyczne dociekania filozoficzne dotyczą sztuki wynikały zawsze, jego zdaniem, z dwóch motywów. Poza motywem teoretycznym (poznawanie świata i wszystkich form aktywności człowieka) istniał zawsze motyw praktyczny. Jest nim „praktyczny cel odróżniania dzieł sztuki od rzeczy, które nimi nie są oraz potrzeba ustalania zasad, interpretowania i wartościowania poszczególnych dzieł sztuki"[34]. Ta praktyczna potrzeba jest szczególnie silnie odczuwana współcześnie, kiedy niewyrobiony odbiorca sztuki (*plain gentelman*) czuje się całkowicie zagubiony na wystawach sztuki współczesnej. Istnieje praktyczny problem dopomożenia mu, by dostrzegł związek miedzy tym co widzi na wystawie a tym co przywykł uznawać za dzieło sztuki. Trzeba mu pomóc zidentyfikować widziane przedmioty jako dzieła sztuki i zdobyć się na odpowiednie wobec nich reakcje. Zadanie staje się niezwykle trudne ze względu na narastający w praktyce artystycznej i sankcjonowany przez teorię rozdźwięk między sztuką a estetycznością.

[32] Por. B. Tilghman, *But is it Art? The Value and the Temptation of Theory*, Oxford 1984, s. 25–46.

[33] *Ibidem*, s. X.

[34] *Ibidem*, s. 2.

Tilghman przyznaje, że własności i walory estetyczne są, według niego, warunkiem koniecznym dla sztuki. Dlatego odmawia statusu artystycznego propozycjom typu *readymades* oraz tzw. sztuce konceptualnej. Nie chciałby jednak przy tym, by pogląd ten został uznany za mimalną, nierozwiniętą teorię sztuki, jest to jego postawa praktyczna i rodzaj manifestu artystycznego wskazującego właściwy kierunek rozwoju sztuki[35].

Na zakończenie Tilghman podkreśla, że wcale nie twierdzi, iż filozoficzne teorie lub definicje sztuki nie są możliwe. Nie wie, jak można by udowodnić taki sąd. Nie można również dowieść, że sztuka jest pojęciem otwartym, nie dającym się zdefiniować. Twierdzi natomiast, że każda idea teorii lub definicji sztuki jest mętna (*confused*). Stara się też wyeliminować główne motywy tradycyjnego teoretyzowania na temat sztuki. Istotne problemy dotyczące sztuki, które usiłowała rozwiązać teoria, nie są w rzeczywistości problemami teoretycznymi, lecz praktycznymi, wobec których teoria nie znajduje zastosowania[36].

KONKLUZJE:
OSIĄGNIĘCIA I SŁABOŚCI ANTYESENCJALIZMU

Generalnie rzecz biorąc, antyesencjalistyczna próba faktycznej likwidacji filozoficznej teorii sztuki zakończyła się niepowodzeniem. Nie znaczy to jednak, że antyesencjalizm nie ma osiągnięć i zasług dla rozwoju współczesnej myśli estetycznej. Antyesencjalistyczna krytyka estetyki doprowadziła, wbrew intencjom antyesencjalistów, do odrodzenia tej dyscypliny w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, w szczególności zaś do odrodzenia filozoficznej teorii sztuki.

[35] *Ibidem*, s. 120.

[36] *Ibidem*, s. 187.

Bardziej konkretnie rzecz ujmując osiągnięcia i zasługi antyesencjalizmu można sprowadzić do następujących punktów.

1. W znacznej mierze uzasadniona była krytyka dotychczasowych filozoficznych (głównie idealistycznych) teorii sztuki za spekulatywizm, mętność języka, nadmierną abstrakcyjność i normatywistyczne skłonności.

2. W rezultacie antyesencjalistycznej krytyki nastąpił wzrost kultury logicznej w rozważaniach estetycznych i wzrost precyzji językowej dyskursu estetycznego.

3. Antyesencjalizm stymulował szereg interesujących dyskusji metaestetycznych (status estetyki, jej przedmiot, metody i zadania), metodologicznych (teoria w humanistyce, rola definicji w teorii, różne sposoby definiowania pojęć humanistycznych) i teoretycznych.

4. Krytyka abstrakcyjności i ahistoryczności oraz psychologizmu i naturalizmu dotychczasowych teorii sztuki, skłoniła estetyków do rozwinięcia historycznej i socjologicznej perspektywy w badaniach nad sztuką. W rezultacie doprowadziło to do powstania w ramach analitycznie zorientowanej estetyki amerykańskiej kulturologicznych teorii sztuki (A. Danto, G. Dickie, J. Margolis, J. Levinson).

Wszystkie podstawowe antyesencjalistyczne obiekcje, kwestionujące możliwość i potrzebę uprawiania filozoficznej teorii sztuki zostały przez estetyków i teoretyków sztuki odrzucone.

1. Troska o kulturę logiczną w badaniach nad sztuką i precyzję języka dyskursu estetycznego była i jest niewątpliwie uzasadniona. Nie można jednak, uprawiając filozofię sztuki, ograniczyć się do analizy pojęć i sposobów ich używania. Wbrew swym deklaracjom programowym antyesencjaliści także mogli utrzymać się w swych rozważaniach na poziomie czysto językowym. M. Weitz, by uzasadnić niedefiniowalność pojęcia „sztuka", odwoływał się do faktu chronicznej zmienności sztuki i ewentualnych zagrożeń, jakie dla jej dalszego rozwoju mogłyby stwarzać definicje „sztuki" i pojęć pochodnych.

2. Należy zdawać sobie sprawę z ryzykowności uogólnień dotyczących zjawisk tak różnorodnych, zmiennych i subiektywnie uwarunkowanych jak twórczość artystyczna, dzieło sztuki oraz różne sposoby jej przeżywania i wartościowania. Nie ma jednak ani konieczności, ani potrzeby rezygnowania z jakichkolwiek generalizacji dotyczących zjawisk artystycznych. Sytuacja estetyki pod tym względem nie różni się w sposób istotny od sytuacji

badawczej innych dyscyplin humanistycznych, wszystkie one zajmują się zjawiskami zmiennymi, określonymi m.in. przez współczynnik humanistyczny. Gdyby fakt zmienności badanego zjawiska wykluczył możliwość jego zdefiniowania, to nauki humanistyczne w ogóle musiałyby zrezygnować z definiowania czegokolwiek. Zresztą zmienność jest uniwersalną właściwością wszelkich zjawisk i stanów rzeczy, także przyrodniczych.

Przestrzegając przed esencjalizmem i niebezpieczeństwami generalizowania antyesencjaliści sami w sposób nieuchronny wpadają w pułapki esencjalizmu i to zarówno w swoich rozważaniach o teorii sztuki i samej sztuce.

Według antyesencjalistów bowiem i s t o t ą wszystkich dotychczasowych teorii sztuki jest przyjmowanie esencjalistycznego przekonania o istocie sztuki. Tego rodzaju esencjalistyczne generalizacje wypowiadane są także wobec samej sztuki i dzieł sztuki. I s t o t ą sztuki jest jej zmienny i ekspensywny charakter a istotną i w s p ó l n ą c e c h ą wszystkich dzieł sztuki jest ich unikalność.

3. Jeśli nawet zgodzimy się z antyesencjalistami, że wszystkie dotychczasowe próby zdefiniowania takich pojęć jak „sztuka" i „dzieło sztuki" zakończyły się fiaskiem, to z tego wcale nie wynika, że definicja tych pojęć nie jest możliwa.

Gdyby jednak żadna definicja „sztuki" nie była możliwa, to nie znaczy, że nie jest możliwa teoria sztuki. Definicja nie jest ani najważniejszym, ani koniecznym elementem teorii, jest tylko wygodną (w szczególności przydatną ze względów dydaktycznych) formą utrwalania i przekazywania jej idei przewodniej. Przykładem wartościowej teorii sztuki bez definicji podstawowego pojęcia może być teoria Ingardena.

4. Bezpodstawne są zarówno oskarżenia estetyki współczesnej o normatywizm, jak też obawy, że ewentualne definicje sztuki mogą hamować rozwój sztuki i jej nowatorskie poszukiwania. Większość artystów nie zna definicji proponowanych przez teoretyków, a ci, którzy je znają, z reguły je ignorują lub lekceważą. Artyści znacznie bardziej cenią sobie swoje własne definicje i znacznie bardziej odczuwają konsekwencje definicji proponowanych przez krytyków artystycznych oraz konsekwencje poglądów na sztukę wyznawanych przez polityków. Normatywizm stanowiący zagrożenie dla swobody twórczości i uporczywie przypisywany estetyce, wcale nie jest tej dyscyplinie właściwy i znacznie częściej występował i występuje w krytyce artystycznej związanej z aktualnie istniejącym establishmentem artystycznym.

5. Najbardziej dotkliwy, według mnie, argument wysuwany przez antyesencjalistów przeciwko filozoficznej teorii sztuki, polega na sugerowaniu, że jest ona nikomu niepotrzebna. Nie pomaga ona bowiem zwykłym odbiorcom sztuki współczesnej zorientować się w chaosie najnowszych zjawisk artystycznych. Jeśli zaś ktoś poważnie interesuje się sztuką, to może lepiej zaspokoić te zainteresowania sięgając do prac z zakresu historii i teorii poszczególnych dziedzin sztuki, lub z zakresu psychologii sztuki, socjologii sztuki, filozofii kultury, teorii i komunikacji masowej, semiotyki itp.

Na zarzut ten można odpowiedzieć następująco. Filozofia sztuki jest potrzebna także twórcom i odbiorcom sztuki, nie mniej niż filozofia języka ludziom posługującym się językiem, a filozofia moralności ludziom, którzy zachowują się moralnie lub chcą za moralnych uchodzić. Można uprawiać sztukę lub obcować z nią bez znajomości filozofii sztuki, tak jak można poprawnie posługiwać się językiem nie studiując filozofii języka i żyć moralnie nie znając wcale filozofii moralności. Nikt jednak nie kwestionuje potrzeby uprawiania filozofii języka i filozofii moralności.

Nie ulega także wątpliwości, że są ludzie, którzy chcieliby mieć pewną wiedzę na temat języka i sztuki. Można nawet przypuścić, że ludzi mających poznawcze zainteresowania wobec sztuki jest znacznie więcej niż tych, którzy chcieliby mieć wiedzę językoznawczą. Oczywiście wiedzę dotyczącą sztuki można zdobywać także dzięki psychologii, socjologii, semiotyce i innym dziedzinom zajmującym się sztuką. Rozwój tych dyscyplin nie likwiduje jednak wcale ściśle filozoficznych (aksjologicznych, epistemologicznych, metodologicznych i ontologicznych) problemów dotyczących sztuki i sfery zjawisk estetycznych. Jest to niepodważalna i wystarczająca racja bytu filozofii sztuki i estetyki.

Rozdział 7

INSTYTUCJONALNA TEORIA SZTUKI

Większość teorii sztuki szukała wyróżników sztuki bądź w przedmiotowych własnościach dzieł sztuki (koncepcje formalistyczne, strukturalistyczne i fenomenologiczne), bądź w funkcjach spełnianych przez sztukę (dzieło sztuki) wobec twórców i odbiorców (koncepcje psychoanalityczne, ekspresjonistyczne, emocjonalistyczne, kognitywistyczne itd.). Teoria instytucjonalna natomiast głosi, że wyróżników (istotnych wspólnych cech) sztuki należy szukać nie w cechach przedmiotowych lub funkcjonalnych dzieła sztuki, lecz we właściwościach kontekstu, w których ona się pojawia i funkcjonuje. Tym najbliższym kontekstem kulturowym sztuki jest jej własna praktyka artystyczna, czyli inaczej mówiąc, świat sztuki. Świat sztuki tak jak świat nauki, świat polityki, świat biznesu jest swoistą instytucją społeczną (przy szerokim rozumieniu terminu instytucja) a właściwie całym systemem różnych instytucji artystycznych. Głowna idea instytucjonalnej teorii może być, najprościej i najkrócej rzecz ujmując, sformułowana następująco: sztuką jest to, co w świecie sztuki za sztukę uchodzi, dziełem sztuki jest więc to, co przez świat sztuki zostało za takie dzieło uznane.

Instytucjonalna teoria sztuki powstała w końcu lat sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych w USA. Głównym jej rzecznikiem jest profesor Uniwersytetu W Illinois w Chicago George Dickie. Instytucjonalna koncepcja sztuki Dickiego jest próbą przezwyciężenia kłopotów i słabości tradycyjnych teorii, które próbowały określić sztukę, ale nie

potrafiły tego zrobić. Twórcy ich koncentrowali swą uwagę na takich cechach sztuki, które właściwe były tylko pewnym dziedzinom sztuki lub też wyłącznie niektórym okresom w jej dziejach. Teorie te miały też zawsze charakter wartościujący i nie potrafiły uniknąć normatywizmu. Dickie przeciwstawia swoją koncepcję bezpośrednio teorii imitacyjnej i teorii ekspresjonistycznej.

Pośrednio jednak teoria jego wyrasta również z faktu metodologicznej i teoretycznej słabości dwóch nurtów myśli estetycznej tradycyjnie popularnych w filozofii anglo-amerykańskiej: subiektywistycznego psychologizmu i naturalizmu. Żaden z tych kierunków nie był w stanie dać trafnej koncepcji dzieła sztuki. Nie do przyjęcia jest bowiem sprowadzenie natury dzieła sztuki ani do przeżyć psychicznych (twórcy lub odbiorcy), ani też przedmiotu fizycznego. Fiasko tradycyjnych teorii i dynamiczne przemiany w sztuce XX w., skłoniły niektórych kontynuatorów Wittgensteina (w szczególności M. Weitza i W. E. Kennicka) do sformułowania tezy, że wykrycie isttotnych i swoistych cech dzieł sztuki nie jest możliwe, przede wszystkim ze względu na znaczną różnorodność i zmienność sztuki. Można tu mówić tylko o „podobieństwie rodzinnym". Pojęcie „dzieła sztuki" jest w związku z tym niedefiniowalne i należy uznać je za „pojęcie otwarte" (Weitz)[1]. Polemika z koncepcją Weitza była dla Dickiego bezpośrednim impulsem do wypracowania instytucjonalnej definicji sztuki, która miała być dowodem, że przy właściwym postawieniu sprawy estetyka nie musi rezygnować z określenia najbardziej złożonych zjawisk artystycznych. Nie musi kapitulować nawet wobec najnowszych przejawów antysztuki.

Dickie uważa jednak, że dzieło sztuki nie może być definiowane przy pomocy terminów chatakteryzujących postrzegalne jakości przedmiotów pretendujących do rangi sztuki. Definicja sztuki powinna być przy tym definicją czysto opisową lub inaczej mówiąc klasyfikacyjną. W odróżnieniu od definicji wartościującej, zawierającej zawsze pewne kryteria doskonałości, defincja klasyfikacyjna podaje kryteria przynależności danego przedmiotu do określonej grupy przedmiotów. Definicja Dickiego wymienia dwa kryteria, z których każde, z osobna wzięte, jest warunkiem koniecznym, łącznie zaś stanowią one wystarczający warunek wyodrębnienia przedmiotów nazywanych dziełem sztuki. Oba te kryteria są relacjonalnymi i nie postrzegalnymi w bezpośredniej percepcji własnościami dzieł sztuki. Kryterium pierwsze wskazuje, że pojęciem rodzajowym w stosunku do „dzieła sztuki" jest pojęcie „artefaktu". Każde dzieło sztuki w sensie klasyfikacyjnym jest artefaktem, czyli przedmiotem zrobionym lub wytworzonym przez człowieka. Kryterium drugie podaje różnicę gatunkową, którą jest swoiście rozumiana „instytucjonalność". Dziełem sztuki jest bowiem taki wytwór człowieka, któremu został nadany status artystyczności przez specjalną instytucję społeczną jaką jest „świat sztuki" (*artworld*). Pojęcie „świata sztuki", które jest kluczowym pojęciem koncepcji Dickiego zaczerpnięte zostało z głośnego artykułu Arthura Danto *The Artworld* (1964)[2].

[1] Por. M. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism", XV, 2 (1956), s. 27–35.

Przy bardzo szerokim rozumieniu pojęcia „instytucja", obejmującym również praktykę artystyczną świat sztuki jest właśnie instytucją społeczną. Jest to oczywiście znacznie mniej sformalizowana i zhierarchizowana niż inne instytucje społeczne, taki jak np. „świat prawa". Na świat sztuki składają się zarówno wyspecjalizowane instytucje artystyczne (muzea, galerie, filharmonie, teatr, kina itp.), jak też osoby związane z istnieniem, funkcjonowaniem sztuki takie jak: artyści, producenci sztuki, dyrektorzy placówek artystycznych (muzeów, teatrów itp.), odbiorcy sztuki, kolekcjonerzy, krytycy, historycy i teoretycy sztuki itp. Istotne jądro „personelu" świata sztuki stanowią artyści, którzy tworzą dzieła, prezenterzy (m.in. aktorzy, wykonawcy muzyki, dyrektorzy galerii), którzy je przedstawiają: odbiorcy sztuki, którzy je oceniają.

Pierwszą wersję swej definicji dzieła sztuki ogłosił Dickie w roku 1969 w artykule *Defining Art*. W poprawionej wersji z roku 1971 głosi ona, że: „Dziełem sztuki w sensie klasyfikacyjnym jest 1) artefakt 2) któremu pewna osoba lub osoby działające w imieniu określonej instytucji społecznej (świat sztuki) nadały status kandydata do oceny (*candidate for appreciaton*)"[3]. W książce z roku 1974 wprowadzona została dalsza zmiana. Definicja tu podana głosi bowiem, że status kandydata do oceny nadawany jest nie całemu artefaktowi a tylko pewnemu zestawowi aspektów tego

[2] A. Danto, *The Art World*, „Journal of Philosophy", XV (1964), s. 571–584.

[3] G. Dickie, *Defining Art*, „American Philosophical Quarterly" 1969 oraz G. Dickie, *Aesthetics: An Introduction*, Indianapolis 1971, s. 105.

artefaktu. W przypadku obrazu np. nie jest przeznaczony do oceny kolor odwrotnej strony malowidła[4].

By uniknąć nieporozumień Dickie wyjaśnia cztery następujące pojęcia występujące w drugiej części definicji: 1) „działanie w imieniu instytucji"; 2) „nadawanie statusu"; 3) „kandydowanie" i 4) „ocenianie".

Dwa pierwsze pojęcia wyjaśnione zostały łącznie. Modelowe przykłady „nadawania statusu" w imieniu instytucji znajduje autor poza światem sztuki. Są nimi pasowanie rycerza przez króla, nadawanie statusu małżonka w imieniu kościoła lub państwa lub nadawanie naukowego stopnia doktora przez radę wydziału w imieniu instytucji naukowej. Nadawanie statusu dzieła sztuki odbywa się, zdaniem Dickiego, analogicznie choć bez formalnego ceremoniału. Wystarczy włączenie jakiegoś tworu do wystawy w galerii lub muzeum sztuki lub przedstawienie dramatu w teatrze. Przy tym dla dokonania tego aktu wystarcza jedna osoba działająca w imieniu świata sztuki i „traktująca artefakt jako kandydata do oceny"[5]. „Nadawanie statusu kandydata do oceny" jest przy tym czymś różnym od przedstawienia do oceny. Sprzedawca produktów hydraulicznych może je nam prezentować do oceny, ale nie może nadać im statusu kandydata do oceny (= statusu dzieła sztuki). Natomiast pozornie podobna czynność Duchampa, który zwykły pisuar umieścił na wystawie artystycznej, nazywając go *Fontanną* była właśnie aktem nadania rzeczonemu przedmiotowi statusu artystycznego. W definicji nie przypadkowo mówi się o kandydowaniu do oceny. Autorowi chodzi o podkreślenie faktu, że dzieło sztuki w sensie klasyfikacyjnym nie musi być faktycznie oceniane przez kogokolwiek. Zdaniem autora, wiele dzieł sztuki nie jest w sposób faktyczny oceniane przez nikogo nie tracąc swego artystycznego statusu. Wymóg faktycznego oceniania wprowdziłby do definicji odniesienia do jakości wartościowych, czego definicja klasyfikacyjna nie powinna zawierać.

Samo pojęcie oceniania (*appreciation*) występuje w definicji Dickiego bez przymiotnika „estetyczne", dodawanego zwykle w takim przypadku przez innych teoretyków. Dickie uważa jednak, że żaden swoiście estetyczny sposób oceniania nie istnieje, podobnie jak nie istnieje, uznana przez niego za mit, swoista postawa estetyczna lub estetyczna percepcja. Przez

[4] Por. G. Dickie, *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*, Ithaca 1974, s. 34.
[5] *Ibidem.*

ocenianie rozumie on doświadczenie jakości rzeczy, które uważane są za wartościowe lub cenne, zdając sobie oczywiście sprawę, że tak rozumiane ocenianie występuje nie tylko w dziedzinie sztuki lecz również poza nią[6].

Dickie jest przekonany, że zaproponował taką koncepcję sztuki, która nie rezygnując z określania tego pojęcia przez podanie warunków koniecznych i wystarczających proponuje definicję czysto opisową i na tyle elastyczną, że obejmuje ona wszystkie dzieła sztuki jakie kiedykolwiek istniały, istnieją lub będą istnieć, uwzględniając również najśmielsze i najbardziej kontrowersyjne innowacje sztuki współczesnej (Duchamp, Rauschenberg, Warhol i inni). Uważa on przy tym, że definicja jego stanowi zasadniczy etap w dotychczasowej historii definiowania sztuki. Etapem pierwszym były, według niego, przez wiele wieków podejmowane nieudane próby definiowania sztuki, etap drugi stanowiły koncepcje lat pięćdziesiątych XX w. głoszące jej niedefiniowalność.

Czy rzeczywiście definicja Dickiego jest czymś w rodzaju kopernikowskiego przewrotu w filozofii sztuki? Można mieć w tej kwestii uzasadnione wątpliwości. Do walorów tej koncepcji zaliczyć można: 1) próbę przezwyciężenia subiektywizmu i naturalizmu przez odwołanie się przy określeniu dzieła sztuki do kryteriów społecznych; 2) chęć uwzględnienia nowatorskich zjawisk sztuki najnowszej. Nie ulega wątpliwości, że jest to próba odważna, pobudzająca do dyskusji i zasługująca na uwagę. W sumie, nie może być jednak uznana za udaną.

Definicja rozpoczyna się od stwierdzenia, że dzieło sztuki jest artefaktem. Jest to teza tak dalece słuszna, że aż banalna w swej prawdziwości. Nie zasługiwałaby więc na uwagę, gdyby nie została podważona przez samego autora. W polemice z Weitzem stwierdza on bowiem, że w niektórych przypadkach na dzieło sztuki, w sensie klasyfikacyjnym, uznany może być przedmiot, który nie jest tworem człowieka.

Przykładem może być wyłowiony z wody lub znaleziony na plaży malowniczy kawałek drzewa, któremu ze względu na podobieństwo do rzeźby nadaje się status artystyczny, eksponując go w tym charakterze w domu lub na wystawie. Będzie to wówczas dzieło sztuki nie w pierwotnej (*primary*), pradygmatycznej wersji sensu klasyfikacyjnego lecz w pochodnej (*derivative*) odmianie tego znaczenia. Zdaniem Dickiego, pierwszy

[6] *Ibidem.*

warunek (dzieło sztuki jest artefaktem) jego definicji jest jednak w tym przypadku spełniony, ponieważ miała tu miejsce „artefaktualizacja" przedmiotu naturalnego i przekształcenie go w artefakt. Przekształcenie to dokonane zostało bez użycia narzędzi, bez wprowadzenia jakichkolwiek zmian w strukturze przedmiotu, lecz na zasadzie nadania mu statusu artefaktu.

W tej sytuacji można mieć uzasadnione wątpliwości, czy pierwszy warunek Dickiego jest rzeczywiście konieczny i czy istoty jego koncepcji nie da się sprowadzić do n a d a w a n i a s t a t u s u: statusu artefaktu i statusu kandydata do oceny.

Jednak właśnie koncepcja „pasowania" na dzieło sztuki przez nadanie dowolnemu gotowemu przedmiotowi statusu kandydata do oceny wzbudza najbardziej zasadnicze obiekcje i zastrzeżenia wobec instytucjonalnej teorii Dickiego.

Można mieć wątpliwości, czy świat sztuki jest wystarczająco zinstytucjonalizowany, wewnętrznie zorganizowany, sformalizowany i zhierarchizowany, by można go było uznać za instytucję nie rozszerzając nadmiernie znaczenia tego pojęcia.

Jeśli jest to obiekcja słuszna, to czy można mówić w związku z tym o działaniu „w imieniu" świata sztuki, w podobnym znaczeniu, jak w przypadku działania w imieniu państwa, kościoła lub świata nauki?

W przykładach zaczerpniętych z innych dziedzin, takich jak pasowanie na rycerza, nadawanie stopnia doktora lub statusu małżeństwa istnieje określona procedura nadawania statusu i mogą to uczynić tylko specjalnie uprawnione do tego osoby. Czynność nadawania statusu jest w tych przypadkach uregulowana nie tylko przez określone przepisy, lecz również przez wymóg posiadania odpowiednich kwalifikacji i uprawnień przez tego, kto nadaje status oraz przez spełnienie określonych warunków przez tego, komu nadaje się ten status.

Tymczasem w koncepcji Dickiego dowolny członek świata sztuki może dowolnemu przedmiotowi nadać status dzieła sztuki. Jest więc to czynność całkowicie arbitralna, nieczym nie regulowana, nie wymagająca żadnego uzasadnienia. Wystarczy, że ktokolwiek uważający się za członka świata sztuki uzna za stosowne uznać jakiś przedmiot jako kandydata do oceny, przy czym nie musi być nim artysta, może nim być dyrektor galerii, krytyk artystyczny lub nawet odbiorca sztuki. Można się więc zastanawiać, czy w takim układzie artyści są w ogóle potrzebni, jeśli twórczość artystyczna może być w wielu przypadkach sprowadzona do czynności nadawania statusu. Dickie bardzo chciał w swej koncepcji maksymalnie uszanować twórców, zapewnić im nieograniczoną wolność poszukiwań artystycznych, w rezultacie jednak zdegradował właściwie rangę twórczości i status artysty. Pozostali członkowie świata sztuki mają bowiem takie same uprawnienia i mogą, w zasadzie, obyć się bez artystów. Artystę może z powodzeniem zastąpić szympansica Betsy z ZOO w Baltimore. Czynnikiem rozstrzygającym kwestię artystyczności jej produkcji malarskich jest bowiem, zdaniem Dickiego to, gdzie wystawione są jej malowidła. Wystawione w muzeum przyrodniczym nie są dziełami sztuki, gdyby jednak zostały przeniesione i wystawione w Chicagowskim Instytucie Sztuki osiągną status dzieł sztuki. Czy można zaakceptować taką interpretację? Dickie chciał bardzo uniknąć tradycyjnego subiektywizmu psychologicznego, wpadł jednak w sidła bardziej chyba niebezpiecznego subiektywizmu instytucjonalnego. Trudno się zorientować czy autor w pełni zdaje sobie sprawę z kilku teoretycznych i praktycznych konsekwencji swojej teorii. Jeśli dowolni przedstawiciele świata sztuki mają nieograniczone prawo nadawania statusu dzieła sztuki, to mają chyba tym samym prawo pozbawiania dzieł sztuki tego statusu. Główną rolę odgrywają tu w praktyce kierownictwa instytucji artystycznych. Możliwe są jednak pewne sytuacje konfliktowe, kiedy np. dyrektor galerii nadaje status artystyczny jakiemuś przedmiotowi umieszczając go na wystawie, a część krytyków lub większość odbiorców pozbawia ten przedmiot statusu artystycznego. Możliwa jest również sytuacja odwrotna, kiedy dyrektor muzeum wyrzuca z sal wystawowych obrazy np. impresjonistów i kubistów, każąc je zamknąć w piwnicy, ponieważ uważa, że nie zasługują one, jego zdaniem, na miano dzieł sztuki, a znaczna część pozostałych członków świata sztuki mimo to je za dzieła sztuki uważa. Czy Dickie nie zdaje sobie rzeczywiście sprawy z tego, że w świecie sztuki nie ma jednomyślności, że świat ten jest powiązany ze światem biznesu, światem polityki lub religii i że wobec tego w praktyce różne pozaartystyczne (niekiedy przy tym bardzo doraźne i koniunkturalne) względy determinować mogą decyzje dyrektorów, kierowników artystycznych itp? Czy zamierzona przez autora szlachetna tolerancyjność i czysta opisowość (odrzucanie przesłanek aksjologicznych i normatywizmu) nie doprowadziły go w konsekwencji do całkowitego skrajnego relatywizmu i anarchizmu artystycznego? Historia sztuki dostarcza wielu przykładów, gdy z jednej

strony status dzieła sztuki zyskiwały różnego rodzaju pseudoartystyczne produkty (np. kicze polityczne lub religijne), z drugiej strony zaś niektóre bardzo wartościowe dzieła sztuki pierwotnie wcale nie były prezentowane do oceny w ramach świata sztuki (np. w świecie religii), choć przez to wcale nie utraciły statusu artystycznego. Czy wobec tego miejsce prezentowania do oceny (w ramach świata sztuki, czy poza nim) ma tak istotne znaczenie?

Trudno zaakceptować definicję Dickiego, ponieważ jest ona za szeroka: obejmuje przedmioty, których status artystyczny jest co najmniej wątpliwy. Malowniczy korzeń nie poddany artystycznemu przetworzeniu lub wyjątkowo ładny pisuar mogą wzbudzić zachwyt estetyczny i dlatego mogą zostać uznane za przedmioty estetyczne (piękne), lecz przecież nie każdy przedmiot estetyczny jest dziełem sztuki. Fakt prezentowania tych przedmiotów na wystawie artystycznej nie przekształca ich automatycznie w dzieła sztuki, ponieważ korzeń nie jest nawet artefaktem. Pisuar natomiast nie jest niepowtarzalnym tworem artysty, lecz seryjnym produktem przemysłowym i wcale nie jest pewne, czy Duchampowi chodziło o to, by wybrany przez niego pisuar uznano za dzieło sztuki. Było to niewątpliwie wydarzenie artystyczne, ale czy każde wydarzenie artystyczne musi być uznane za dzieło sztuki?

Estetyka współczesna nie może oczywiście ignorować eksperymentów i innowacji sztuki najnowszej. Estetycy powinni w swej refleksji nad sztuką znaleźć miejsce dla awangardy artystycznej. Nie znaczy to jednak, że powinni lub mogą bezkrytycznie, bez cienia wątpliwości, rezygnując z rygorów naukowych uprawianej przez siebie dyscypliny, akceptować wszystko, co (z różnych zresztą względów) gotowi są zrobić lub zaproponować w praktyce lub teorii artyści. Twórcy współcześni mają swoje powody i głębsze racje skłaniające ich do ustawicznych poszukiwań, które prowadzą niekiedy nie tylko do destrukcji sztuki tradycyjnej, lecz nawet sztuki w ogóle. Niektórzy z nich mają zresztą pełną świadomość, że dokonują takiej destrukcji, dlatego nazywają swoją twórczość anty-sztuką.

Jeśli nawet niektórzy z nich skłonni są w stosunku do swoich poczynań artystycznych (pomysłów, wydarzeń, sytuacji, eksperymentów i demonstracji artystycznych) używać tradycyjnych pojęć estetycznych, takich np. jak „dzieło sztuki" (zresztą nie wszyscy z nich tak postępują), to

wcale nie zwalnia estetyków od obowiązku wprowadzenia pewnego ładu logicznego do aparatury pojęciowej.

Uporczywe posługiwanie się tradycyjnym pojęciem „dzieło sztuki" w przypadkach, w których nawet sami artyści używają innych pojęć, nie wydaje się uzasadnione.

Czy nie sensowniejsze byłoby posługiwanie się wobec nowych zjawisk artystycznych nowymi pojęciami, takimi jak „sytuacje artystyczne", „eksperyment artystyczny", „zjawisko artystyczne", „idea artystyczna" itd. Używanie nowych pojęć wobec nowych zjawisk nie musiałoby przy tym być równoznaczne z chęcią deprecjonowania tych zjawisk. Pojęcie „dzieła sztuki" niezwykle trudno zdefiniować nawet na gruncie sztuki tradycyjnej. Próby wtłoczenia do tego pojęcia wszelkich przejawów anty-sztuki nie są potrzebne i nie mogą zakończyć się sukcesem.

Jeśli zaakceptujemy definicją Dickiego, to w konfrontacji z rzeczywistością artystyczną okaże się ona również za wąska. Po pierwsze, eliminuje ona z zakresu sztuki zarówno wartościowe dzieła, które zostały tego statusu przez członków świata sztuki pozbawione (np. obrazy wyrzucone z muzeum ze względów pozaartystycznych). Po drugie zaś, co musi być dla Dickiego szczególnie przykre, bo niweczy jego ambicje i nadzieje, proponowana przez niego koncepcja wcale nie obejmuje wszystkich innowacji sztuki najnowszej (np. konceptualizmu). Niektórzy z wybitnych reprezentantów awangardy artystycznej (Marcel Duchamp, John Cage, Stephen Kaltenbach i inni) nie życzą sobie wcale, by ktokolwiek wypowiadał sądy wartościujące o ich dziełach i wręcz przestrzegają odbiorców przed poddawaniem ich dzieł ocenie. Wynika z tego dość oczywisty wniosek, że nie tylko nie nadają swym dziełom statusu kandydata do oceny, lecz co więcej, nie chcą, by ktokolwiek to uczynił. Dickie nie musiałby się tym przejmować, gdyby nie stawiał sobie za zadanie objęcia swoją definicją całej produkcji artystycznej. Mimo jednak programowego, niezwykłego liberalizmu oraz bezgranicznej tolerancji i dobrej woli uznania za dzieło sztuki wszystkiego, co proponuje najnowsza awangarda artystyczna, omawiana koncepcja nie spełnia nadziei pokładanych w niej przez autora, zawodząc i pod tym względem.

Teoria instytucjonalna od początku wzbudzała autentyczne zainteresowanie i ożywione dyskusje. Przeważały głosy krytyczne, ale ostrej krytyce towarzyszyły głosy sympatii. Wciąż jeszcze ukazują się artykuły na jej temat, których opublikowano już kilkadziesiąt. Żadna z opublikowanych

w latach osiemdziesiątych książek z zakresu filozofii sztuki, które ukazały się w krajach anglojęzycznych nie ignoruje koncepcji Dickiego, która omawiana jest już także w najnowszych akademickich podręcznikach estetyki. Poza Stanami Zjednoczonymi i Wielką Brytanią największe zainteresowanie zyskała ta teoria w krajach skandynawskich. Jednym ze świadectw międzynarodowej recepcji i rozgłosu teorii instytucjonalnej jest antologia (*Culture and Art*) wydana przez Larsa Aagaarda-Mogensena w Danii i USA w roku 1976. W książce tej poza przedrukowanymi czterema wcześniejszymi artykułami (z których dwa są autorstwa A. Danto i G. Dickiego) opublikowane zostały nowe prace estetyków amerykańskich, brytyjskich, duńskich i szwedzkich, które poświęcone są koncepcji „świata sztuki" Arthura Danto i instytucjonalnej teorii George'a Dickiego[7].

Teoria instytucjonalna na tym pierwszym etapie swego rozwoju wzbudziła nie tylko sprzeciwy, lecz także sympatie intelektualne części teoretyków, którzy przyznają, że są przez Dickiego inspirowani, lub, że wskazał on właściwy kierunek poszukiwań, choć nie można jego własnych ustaleń i propozycji uznać za zadowalające[8] mimo znacznego rezonansu i roli inspirującej trudno jednak znaleźć konsekwentnych zwolenników tej teorii poza oczywiście samym jej twórcą i głównym rzecznikiem, jakim jest Dickie. Początkowo w oczach Dickiego oraz części interpretatorów teorii instytucjonalnej za drugiego jej reprezentanta uchodził A. Danto, który wprowadził tak ważne w tej teorii pojęcie „świata sztuki". W artykułach opublikowanych w latach siedemdziesiątych jednak oraz w swej książce *The Transfiguration of the Common Place* (1981) Danto zdystansował się wobec teorii instytucjonalnej i zaproponował własną koncepcję, która mimo pewnych punktów wspólnych z teorią Dickiego różni się jednak od niej w sposób istotny[9]. Jest ona bowiem pewną wersją kognitywistycznej teorii sztuki. Fakt ten został dostrzeżony

[7] Lars Aagaard-Mogensen (ed.) *Culture and Art*, Nyborg 1976. W roku 1994 ukazała się druga międzynarodowa antologia poświęcona filozofii sztuki Dickiego pod red. Roberta Yanala. Por. R. Yanal (ed.) *Institutions of Art. Reconsiderations of George Dickie Philosophy*, University Park 1994.

[8] Por. P. Graff, *Sztuka jako system*, Warszawa 1987, s. 51–53 oraz 107–110.

[9] A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge Mass. 1981 i *The Philosophical Disenfranchisment of Art*, New York 1986. Filozofię sztuki A. Danto przedstawił w polskiej literaturze przedmiotu Marek Janiak. Por. M. Janiak, *Filozofia sztuki A. C. Danto*, „Studia Filozoficzne" 1986, nr 3, s. 199–211.

także przez samego Dickiego, który w swej najnowszej książce rezygnuje z prób uznania Danto za rzecznika teorii instytucjonalnej i przyznaje, że, mimo pewnych zbieżności, więcej ich dzieli niż łączy.

Odmienną choć mniej rozwiniętą wersję instytucjonalnej teorii sztuki zaproponował młody filozof z Nowego Jorku Timothy Binkley. Wyartykułował on swoją koncepcję (w polemice z tradycyjną estetyką z jedej strony oraz z definicją Dickiego z drugiej) w dwóch artykułach. Pierwszy z nich *Deciding About Art* opublikowany został w wyżej wymienionej antologii Aagaarda-Mogensena, drugi zaś: *Piece: Contra Aesthetics* wydrukowany został w rok później (1977) w kwartalniku „The Journal of Aesthetics and Art Criticism"[10].

Binkley akceptuje główną ideę teorii instytucjonalnej, uważa bowiem, że o statusie artystycznym jakiegoś dzieła nie decydują jego ewentualne jakości i wartości estetyczne, lecz jego miejsce w świecie sztuki, rozumianym jako praktyka artystyczna. Miejsce w świecie sztuki jest, według Binkleya, jedyną wspólną cechą różnorodnych dzieł sztuki.

Poza tym dzieła sztuki nie mają żadnych cech wspólnych. Wbrew popularnemu mniemaniu estetyki tradycyjnej wspólnymi i swoistymi cechami dzieł sztuki nie są żadne postrzegalne jakości estetyczne wytworu artystycznego, ani tzw. przeżycia estetyczne. Estetyczność nie jest bowiem ani koniecznym ani wystarczającym warunkiem osiągnięcia przez jakiś wytwór ludzki statusu dzieła sztuki. Przedmioty estetyczne istnieją również poza sztuką a utwór artystyczny może, ale wcale nie musi być przedmiotem estetycznym. Zdaniem Binkleya utwór artystyczny w ogóle nie musi być przedmiotem (sztuka konceptualna) musi być natomiast wytworem (*piece*) człowieka skonkretyzowanym w ramach istniejących artystycznych konwencji indeksowania dzieł sztuki. Wytwór człowieka staje się dziełem sztuki nie wtedy, gdy mu jakiś przedstawiciel sztuki nada status kandydata do oceny (jak sądził Dickie), lecz wtedy, gdy zostanie on włączony do aktualnie obowiązujących katalogów (indeksów) dzieł sztuki.

[10] Poza Binkleyem zwolenniczką swoistej odmiany instytucjonalnej teorii sztuki w estetyce amerykańskiej jest Marcia Muelder-Eaton, Por. M. Muelder-Eaton, *Art and Nonart Relection on an Orange Crate and Moose Call*, Rutherfford 1983 i *Basic Issues in Aesthetics*, Belmont 1988, s. 93–96 i s. 142–145. Pełniejszą prezentację i analizę krytyczną trzech wersji teorii instytucjonalnej (Dickiego, Binkleya i Muelder-Eaton) znaleźć można w książce Krzysztofa Polita, *Sztuka awangardy w teoriach estetycznych*, Lublin 2000.

„Dzieło sztuki jest tworem skonkretyzowanym (*piece specified*) w ramach konwencji indeksowania (*artistic indexing conventions*)"[11]. Nie jest to definicja pojęcia „dzieła sztuki", wyjaśnia Binkley, jest to jednak, jego zdaniem, opis aktualnej praktyki artystycznej. Duchamp przez swoje *ready-mades* udowodnił, że w celu stworzenia utworu artystycznego wystarczy skonkretyzować (*specify*), co jest dziełem sztuki w ramach bądź istniejących, bądź stworzonych przez siebie nowych konwencji artystycznych. Sukces we współczesnej praktyce artystycznej zależy nie od tego, czy ktoś jest artystą, czy nie (artystą może być bowiem każdy – twierdzi Binkley), lecz od tego czy ten ktoś potrafi wykorzystać istniejące konwencje artystyczne lub stworzyć nowe. „Być artystą to znaczy wykorzystać (lub wynaleźć) artystyczne konwencje indeksowania utworu". Dziełem sztuki może więc stać się cokolwiek, co zostało jako dzieło sztuki zakatalogowane. Oczywiście konwencje indeksowania dzieł sztuki ulegają zmianie: inne były w renesansie a inne są obecnie, ale istota tej praktyki jest taka sama.

Binkley protestuje przeciwko popularnej tradycji sprowadzania sztuki do sumy dzieł sztuki. Jego zdaniem pytanie: „co to jest sztuka?" nie należy zastępować pytaniem: „co to jest dzieło sztuki?" Sztuka jest bowiem pewną formą aktywności kulturowej, takiej jak np. filozofia lub matematyka. Filozofia nie da się sprowadzić do sumy traktatów filozoficznych, chociaż one są istotną częścią składową filozofii. Podobnie zbiór dzieł sztuki nie wyczerpuje sztuki, nie odzwierciedla jej struktury wewnętrznej. Pojęcie „dzieło sztuki" jest pojęciem podporządkowanym wobec pojęcia „sztuka"; dzieła sztuki zawdzięczają swój status artystyczny wyłącznie pozycji zagwarantowanej im przez i w ramach swoistej formy aktywności kulturowej, jaką jest praktyka artystyczna.

W swoim liberalizmie wobec aktualnej praktyki artystycznej Binkley jest nawet bardziej radykalny i konsekwentny niż Dickie. W koncepcji Dickiego bowiem dla sztuki konceptualnej nie było miejsca, Binkley uwzględnia również ją. Dlatego między innymi uważa, że utwór artystyczny nie musi być przedmiotem, może być czymś tylko wyobrażalnym i pojmowanym. Sądzi on, że filozof sztuki winien zachowywać się analogicznie do filozofa nauki lub filozofa prawa. To nie filozofia decyduje o tym, co jest nauką lub prawem, filozof może je tylko badać. To fizycy decydują o tym, czym jest fizyka a artyści o tym, czym jest sztuka.

[11] T. Binkley, *Piece: Contra Aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism", XXXV, 3 (1977), s. 265–277.

Jeśli jakiś wytwór stworzony jest lub w inny sposób zrealizowany przez kogoś uznawanego za artystę i jest jako dzieło sztuki traktowany przez krytyków artystycznych i instytucje artystyczne (galerie, muzeum itp.), to filozof sztuki nie może nie uznać tych faktów, nie może nie uznąc aktualnej praktyki artystycznej.

W roku 1984 G. Dickie opublikował książkę *Art Circle: A Theory of Art*, w której zaproponował zrewidowaną i poprawioną wersję teorii instytucjonalnej. W książce tej ustosunkowuje się on do większości najważniejszych zarzutów i wątpliwości jakie wzbudziła poprzednia wersja jego teorii. Część uwag krytycznych uznaje za trafne i koryguje swą koncepcję, część z nich odrzuca jako niesłuszne, w niektórych przypadkach stara się wykazać, że został źle zrozumiany, co tylko w części zostało zawinione przez jego niezbyt fortunne sformułowania. Dickie nie sądzi jednak, że komukolwiek z polemistów udało się podważyć istotę teorii instytucjonalnej, dlatego też celem wprowadzonych korektur nie jest zasadnicza rewizja teorii, lecz dążenie do nadania jej bardziej doskonałego kształtu. Myślą przewodnią tej teorii jest niepodważalne, zdaniem Dickiego, przekonanie że o statusie artystycznym dzieła decyduje jego miejsce w określonych ramach instytucjonalnych, w swoistym kontekście kulturowym, wyznaczonym przez świat sztuki[12].

Pierwsza korekta dotyczy zmiany poglądu na relację między teorią instytucjonalną a koncepcją Arthura Danto. Dickie doszedł do wniosku, że pokrewieństwa nie są tak wielkie jak mu się wcześniej wydawało. Danto inspirował go niewątpliwie przez wprowadzenie pojęcia „świata sztuki" oraz przez swoje wnikliwe analizy dotyczące nieodróżnialności wizualnej niektórych dzieł sztuki (*ready-mades* Duchampa i Warhola) od identycznych na oko przedmiotów pozaartystycznych (najczęściej wytworów przemysłowych). W tej drugiej kwestii Danto wniósł niewątpliwy wkład do najnowszej filozofii sztuki i jego pogląd został zasymilowany przez teorię instytucjonalną. Jego rozumienie świata sztuki różni się jednak od rozumienia właściwego teorii instytucjonalnej, dla której świat sztuki jest

[12] Por. G. Dickie, *Art Circle: Theory of Art*, New York 1984, s. 7.

instytucją artystyczną. Dickie stara się wykryć strukturę wewnętrzną tej instytucji i podać w swej koncepcji konieczne i wystarczające warunki sztuki. Danto natomiast ogranicza się do podania koniecznego warunku sztuki i dochodzi do błędnego, zdaniem Dickiego, wniosku, że wspólną cechą wszystkich dzieł sztuki jest to, że każde „mówi coś", jest „o czymś" (*about something*). Jest on skłonny sądzić, że sztuka jest swoistym językiem, świat sztuki jest więc dla niego instytucją, lingwistyczną raczej niż czysto artystyczną jak dla Dickiego.

Druga korekta dotyczy artefaktualności. Dickie przyznaje, że mylił się sądząc, że można nadać status artefaktu przedmiotowi naturalnemu. Obecnie uznaje on, że artefaktualność jest warunkiem koniecznym dla każdego dzieła sztuki. Tzw. sztuka konceptualna pozbawiona jest artefaktów i dlatego nie może być uznana za sztukę. Każde dzieło musi być artefaktem, przynajmniej w minimalnym stopniu wytworzonym przez artystę; to nie znaczy oczywiście, że musi być przedmiotem fizycznym (nie jest nim np. poemat). Minimalny wkład pracy artysty jest jednak warunkiem koniecznym limitującym przynależność do klasy dzieł sztuki. *Fontanna* Duchampa jest jednym z przypadków granicznych. Jest to zresztą artefakt podwójny, bo jest artefaktem świata sztuki zrobionym z artefaktu przemysłu hydraulicznego. Przy tej okazji Dickie polemizując z Binkley'em dowodzi, że *ready-makes* Duchampa i propozycje sztuki konceptualnej nie mogą być traktowane jednakowo. Duchamp użył niecodziennego medium artystycznego, posłużył się mianowicie gotowym produktem przemysłowym pozostał jednak wierny odwiecznej tradycji artystycznej, jaką jest praca artysty z medium. Praca z medium zawsze znajdowała się w centrum twórczości artystycznej i uczenie się kunsztu artystycznego zawsze polegało przede wszystkim na zdobywaniu wiedzy i umiejętności dotyczących pracy z medium. Tymczasem zwolennicy sztuki konceptualnej rezygnują w ogóle z jakiegokolwiek medium.

Dickie uważa, że w charakterze medium może być wykorzystany nie tylko jakiś wytwór człowieka, lecz również przedmiot naturalny. Przykładem jest znowu malowniczy kawałek drzewa dryfujący z prądem wody (*driftwood*). Dickie uważa, że jeśli ktoś zapoznany ze światem sztuki i jego prawami [nie musi więc nim być artysta – B. D.] wyeksponuje ten kawałek drewna w sposób analogiczny jak wystawiane są obrazy i rzeźby i powiesi go w domu na ścianie, to przedmiot ten podobnie jak pisuar

Duchampa zostanie wykorzystany jako medium artystyczne. Użycie przedmiotu naturalnego w charakterze medium artystycznego sprawia, że zostaje on włączony do kontekstu świata sztuki i staje się tym samym częścią bardziej złożonego przedmiotu jakim jest arterfakt świata sztuki. Ten sam kawałek drzewa jednak powieszony na ścianie poza kontekstem artystycznym nie stanie się, zdaniem Dickiego, artefaktem. Z rozważań jego nie wynika niestety na czym różnica tych dwóch przypadków polega i czemu w pierwszym przypadku można mówić o kontekście artystycznym, w drugim zaś nie. W przypadku *ready-mades* decydowała osoba artysty i miejsce wystawienia. Tymczasem tu mamy inną sytuację, bo kawałek drzewa został wyeksponowany nie na wystawie lub w muzeum lecz w domu i wcale nie przez artystę lub przez kogoś znającego dobrze świat sztuki. Można mieć wątpliwości, czy Dickie jest konsekwentny w traktowaniu artefaktualności jako koniecznego warunku osiągnięcia statusu dzieła sztuki.

Trzecia korekta dotyczy rozumienia instytucjonalnej natury świata sztuki. Dickie przyznaje rację M. C. Beardsleyowi, że charakteryzując instytucjonalność sztuki używał zbyt sformalizowanego języka sugerującego wąskie rozumienie pojęcia „instytucja". Świat sztuki nie jest oczywiście instytucją tak sformalizowaną jak np. General Motors, wytwórnia filmowa Columbia Pictures lub kościół katolicki. Jest to instytucja w szerokim tego słowa znaczeniu, rozumiana jako praktyka kulturowa, a mianowicie „praktyka wytwarzania i konsumowania sztuki". Bardzo ważnym elementem tej instytucji są myśli artystów, dotyczące sztuki jako takiej. Stanowią one istotny składnik najbliższego kontekstu aktywności artystycznej. Artysta może zerwać kontakt z wieloma instytucjami społecznymi, ale nie może odizolować się od instytucji jaką jest sama sztuka, świat sztuki. Teoria instytucjonalna stara się właśnie wykryć i opisać instytucjonalną strukturę aktywności artystycznej. W odróżnieniu od esencjalistycznych koncepcji sztuki teoria ta nie utrzymuje, że istnieje jakaś ponadczasowa niezmienna istota sztuki, stara się bowiem wziąć pod uwagę zmienność świata sztuki i rządzących nią praw.

Czwarta korekta dotyczy rezygnacji z koncepcji nadawania statusu kandydata do oceny, równoznacznemu nadaniu statusu artystycznego. Większość krytyków definicji dzieła sztuki podanych przez niego w roku 1971 i 1974 uważała, że najsłabszym jej punktem jest właśnie koncepcja nadawania statusu dzieła sztuki. Dickie uznał słuszność tej krytyki i w naj-

nowszej swej książce przyznaje, że status artystyczny nie jest nadawany artefaktowi, lecz osiągany przez ten artefakt, dzięki ujawnionym przez artystę umiejętnościom posługiwania się odpowiednimi dla danej dziedziny sztuki mediami artystycznymi.

Wykrycie koniecznych i wystarczających warunków artystyczności nie jest możliwe bez wykrycia reguł rządzących praktyką artystyczną. Według Dickiego, dwie reguły są tu uniwersalne i niepodważalne. Jeśli ktoś chce stworzyć dzieło sztuki to musi: 1) stworzyć artefakt; 2) zaprezentować swoje dzieło publiczności świata sztuki. Przestrzeganie tych reguł jest spełnieniem wystarczających warunków dla wytworzenia dzieł sztuki.

W swoich poprzednich charakterystykach świata sztuki Dickie koncentrował się przede wszystkim na dziełach sztuki oraz roli artysty i poszczególnych instytucji artystycznych. Tym razem podkreśla, że artysta zawsze tworzy dla publiczności, która odgrywa ważną rolę w świecie sztuki. Najmniejsze ramy (kontekst) funkcjonowania sztuki stanowi „grupa prezentacyjna" składająca się z artysty i publiczności. Zarówno artysta jak też publiczność muszą mieć określone kompetencje i spełniać dwa podstawowe warunki. Artysta musi mieć świadomość, że to co tworzy dla zaprezentowania publiczności jest sztuką i powinien mieć opanowane różnorodne techniki, którymi będzie się posługiwał w celu stworzenia dzieła sztuki określonego rodzaju. Analogiczne, choć nie identyczne, warunki musi spełniać członek publiczności. Po pierwsze, musi mieć świadomość, że to co mu zaprezentowano jest sztuką. Po drugie musi być obdarzony różnorodnymi zdolnościami i rozdzajami wrażliwości, które umożliwią mu zrozumienie dzieła danego rodzaju sztuki, które mu zaprezentowano. Musi mieć też wiedzę o konwencjach obowiązujących w danej dziedzinie sztuki.

Istnieje bowiem wiele konwencji dotyczących tworzenia, prezentowania i odbioru utworu artystycznego obowiązujące w ramach całej sztuki lub tylko jej poszczególnych dziedzinach np. tylko w teatrze.

Ostatnia poprawka dotyczy definicji. Dickie rezygnuje bowiem, tym razem, z jednej definicji dzieła sztuki na rzecz pięciu powiązanych ze sobą definicji podstawowych pojęć charakteryzujących, w jego przekonaniu, świat sztuki. Przy okazji ustosunkowuje się do zarzutu błędnego koła w definiowaniu i wypowiada kilka ogólnych uwag o definicjach filozoficznych i ich roli w teorii. Dickie nie kwestionuje słuszności powyższego zarzutu, uważa jednak, że zatoczony w jego definicji krąg był tak duży, że

zawierał dostatecznie wiele informacji o świecie sztuki. Definicje filozoficzne takich pojęć jak „dzieło sztuki" mają jego zdaniem spełnić inną rolę niż definicje słownikowe, w których znaczenie pojęcia nieznanego określone jest przy pomocy wyrazów znanych. Przecież prawie każdy, nie wyłączając dzieci nawet, w zasadzie wie czym jest sztuka i potrafi odróżnić dzieło sztuki od przedmiotów innego rodzaju. Zadaniem definicji filozoficznej jest więc pełniejsze wyjaśnienie oraz precyzyjniejsze i jaśniejsze określenie tego z czym jesteśmy już zapoznani, lecz nie wystarczająco jasno widzimy naturę tego zjawiska. Natura sztuki może być, jak sądzi, lepiej scharakteryzowana przy pomocy definicji pięciu powiązanych ze sobą ściśle pojęć: „artysty", „dzieła sztuki", „publicznośći", świata sztuki" oraz „systemu świata sztuki". Oto te definicje.

A r t y s t a jest osobą, która uczestniczy ze zrozumieniem w wytwarzaniu dzieł sztuki. Kwiestia zrozumienia jest tu warunkiem ważnym, by odróżnić np. reżysera lub aktora od stolarza teatralnego. Rozumienie winno dotyczyć przy tym zarówno generalnej idei czym jest sztuka jak też mediów i technik, którymi posługuje się artysta w dane dziedzinie sztuki.

D z i e ł o s z t u k i jest artefaktem swoistego rodzaju, stworzonym do zaprezentowania publiczności świata sztuki. P u b l i c z n o ś ć jest zbiorem osób, które są w pewnym stopniu przygotowane do zrozumienia przedmiotu, który im zaprezentowano. Ś w i a t s z t u k i to całokształt wszystkich systemów sztuki. Wreszcie s y s t e m ś w i a t a s z t u k i to najbliższe ramy prezentacji dzieła przez artystę publiczności świata sztuki. Kompleks tych pięciu elementów stanowi strukturę świata sztuki. Każdy z nich zakłada pozostałe i nie może być bez nich zrozumiany[13].

Nie ulega wątpliwości, że najnowsza wersja instytucjonalnej koncepcji sztuki George'a Dickiego jest lepszym wariantem tej teorii niż poprzednie propozycje tego autora. Czy można jednak uznać za całkowicie zadowalającą? Można mieć w tej sprawie uzasadnione wątpliwości. Gdyby nawet uznać, że teoria instytucjonalna opisuje trafnie współczesną praktykę artystyczną, to trudno uzasadnić pogląd, że daje ona wyczerpującą charakterystykę sztuki i wydobywa w sposób pełny jej swoistość. Komu poza samymi filozofami sztuki może być potrzebna taka teoria i podsumowujące ją czysto klasyfikacyjne definicje?

[13] Por. *ibidem*, s. 79–82.

Komu mogłyby być potrzebne takie definicje, które w rzeczywistości wcale nie pomagają odróżnić dzieł sztuki od tworów pozaartystycznych? Większości artystów nie są potrzebne żadne definicje sztuki zaproponowane przez teoretyków, część z nich posługuje się natomiast własnymi definicjami. Krytykom tak ogólne pojęcie sztuki też nie jest potrzebne, oni zresztą z natury swej profesji muszą się posługiwać pojęciami wartościującymi. Odbiorcy sztuki potrzebują wskazań i kryteriów, które pozwoliłyby im orientować się w gąszczu skomplikowanych zjawisk sztuki współczesnej i odróżnić twór artystyczny od tworu pseudoartystycznego lub pozartystycznego. Ich potrzeby też nie będą zaspokojone przez teorię instytucjonalną. Teoria ta pomija zresztą bardzo istotną dla refleksji nad sztuką problematykę potrzeb, zaspokajanych przez samą sztukę. Bez uwzględnienia kwestii potrzeb twórców i odbiorców zaspokajanych przez twórczość artystyczną, nie jesteśmy w stanie zrozumieć natury sztuki, jej niebywałej trwałości i ważnej roli jaką odgrywa ona w życiu jednostki i dziejach ludzkości. Czy można dać pełną i trafną charakterystykę sztuki pomijając problematykę jej wartości? Czy na pomijanie tej problematyki może sobie pozwolić estetyka, która jest jedną z dyscyplin aksjologicznych?

Główna idea teorii instytucjonalnej może być chyba sprowadzona do tezy głoszącej, że dziełem sztuki jest taki przedmiot, który jest w danym społeczeństwie za dzieło sztuki uznawany. Nie jest to myśl specjalnie odkrywcza i treściowo bogata, ale jest słuszna i może podobać się socjologom kultury. Idea ta znalazła jednak bardzo abstrakcyjną i zbyt ogólnikową realizację w koncepcjach Dickiego i Binkleya. Taka koncepcja może być przydatna tylko jako robocza formuła, stanowiąca punkt wyjścia do badań, które mogłyby tę abstrakcyjną formułę wypełnić konkretną społeczno-historyczną treścią. Z socjologicznego, historycznego i estetycznego punktu widzenia znacznie ciekawsze byłyby próby odpowiedzi na pytania: jakie przedmioty i dlaczego uznawane są za dzieła sztuki w danych kulturach, w poszczególnych okresach historycznych i określonych grupach społecznych. Odpowiadając na te pytania musimy się odwołać do jakościowych i strukturalnych własności przedmiotów uznawanych za dzieła sztuki, a w jakiejś mierze również do swoistości przeżyć wywoływanych przez te przedmioty. Jeśli więc nawet uznamy kryteria socjologiczne za kryteria w ostatecznej instancji najważniejsze, to nie możemy ich uznać za jedynie ważne. Społeczne ustalenia decydują w ostatecznej

instancji o tym, że jakieś struktury formalne uznawane są za wartościowe artystycznie w kulturze danego typu lub w danym okresie historycznym. Czynniki społeczno-kulturowe (konwencje, tradycja, moda itp.) decydują również o tym, że pewien typ doznań, związanych z percepcją przedmiotów artystycznych, uznawany jest za swoiście artystyczny (estetyczny), że pewne sposoby percypowania dzieł sztuki i reagowania na nie uchodzą, w określonej epoce i kulturze, za właściwe lub nawet obowiązujące. Nie ulega jednak również wątpliwości, że osiąganie statusu dzieł sztuki było zawsze, w jakiejś mierze, uzasadnione przez określone jakościowe i strukturalne własności przedmiotu, który ten status uzyskał. Dlatego też koncepcja dzieła sztuki nie może ignorować jakościowych i strukturalnych własności przedmiotu, który jest w społeczeństwie uznawany za dzieło sztuki. Filozofia sztuki nie powinna także pomijać problematyki przeżyć wzbudzanych przez utwór artystyczny i swoistości mechanizmów psychologicznych funkcjonujących w trakcie odbioru dzieła. Bez uwzględniania swoistości tych mechanizmów, w niektórych przypadkach niepodobna odróżnić artystycznych aspektów dzieła sztuki od jego aspektów pozaartystycznych (np. religijnych lub utylitarnych).

Teoria instytucjonalna programowo pomija omówioną właśnie problematykę, co jest jedną z istotnych przyczyn jej zawodności. Drugą zasadniczą przyczyną fiaska tej koncepcji była rezygnacja z uprawnień estetyki do selekcjonowania i wartościowania zjawisk artystycznych. Odejście od aksjologicznego charakteru estetyki może się okazać dla niej równie destrukcyjne, jak zajęcie stanowiska przeciwnego: skrajnego normatywizmu. Postawa absolutnej pokory wobec zjawisk artystycznych, właściwa niektórym reprezentantom estetyki współczesnej, nie przynosi lepszych rezultatów niż postawa pychy i zadufania, która była charakterystyczna dla estetyki dawniejszej.

Rozdział 8

SPÓR O ESTETYCZNĄ NATURĘ SZTUKI

Rozdział poświęcony jest jednej z głównych kontrowersji w estetyce ostatniego trzydziestolecia. Kontrowersję tę można, jak sądzę, nazwać sporem o estetyczną naturę sztuki.

Swoistość tego sporu ujawnia się między innymi w dwóch faktach. Po pierwsze: spór toczony jest nie tylko w płaszczyźnie teoretycznej, lecz również w ściśle powiązanej z teorią praktyce artystycznej. Po drugie: nie wszyscy faktyczni uczestnicy tego sporu mają świadomość tego uczestnictwa. Niektórzy z nich bowiem stawiali sobie odmienne zadania i swoje prace poświęcili innym problemom, faktycznie jednak uczestniczą, moim zdaniem, w tym sporze, bo ich aktywność artystyczna lub wypowiedzi teoretyczne prowadzą do zajęcia określonego stanowiska w tej kontrowersji. Zadaniem tego rozdziału jest uporządkowanie sporu, zarysowanie zasadniczych stanowisk w tej sprawie i krytyczna prezentacja argumentów, uzasadniających słuszność tych stanowisk. Argumentami mogą być przy tym zarówno racje teoretyczne, jak też dążenia i fakty, które zaistniały w praktyce artystycznej drugiej połowy XX w.

Do lat sześćdziesiątych XX w. prawie niepodzielnie panował w estetyce współczesnej pogląd, że sztuka ma estetyczną naturę. Pogląd ten wyrażano *explicite* lub akceptowano *implicite* zarówno w teoriach i definicjach sztuki i dzieła sztuk, jak też w rozważaniach poświęconych swoistym wartościom sztuki, jej głównym funkcjom, potrzebom zaspokajanym przez sztukę oraz przeżyciom wzbudzanym przez dzieło sztuki.

Przekonanie o estetycznej naturze sztuki było w znacznym stopniu wspólne dla różnych, a niekiedy nawet zwalczających się teorii. Przekonanie to, które nazywać będę w dalszym ciągu estetyczną koncepcją sztuki można, jak sądzę, ująć w dwóch punktach:

1) główną funkcją sztuki jest funkcja estetyczna, polegająca (w ostatecznej instancji) na dostarczeniu odpowiednio ukwalifikowanym (= kompetentnym) odbiorcom swoistych przeżyć (odmiennych od przeżyć poznawczych, metafizycznych, moralnych, religijnych, erotycznych itd.) doznawanych w trakcie obcowania z dziełem sztuki, czyli, krótko mówiąc, przeżyć estetycznych;

2) czynnikami konstytuującymi dzieło sztuki są jakości i wartości estetyczne, które swe powstanie zawdzięczają przede wszystkim twórczym zdolnościom i umiejętnościom warsztatowym artystów (umiejętnością posługiwania się mediami typowymi dla danej formy sztuki ujawnionymi w trakcie aktu twórczego); wartości te ujawniają się i aktualizują jednak (zdaniem niektórych teoretyków faktycznie realizują się) dopiero w przeżyciach estetycznych odbiorców. Wartości estetyczne konstytuujące sztukę są więc ściśle związane z przeżyciami estetycznymi.

Mimo wszystkich różnic zachodzących między na przykład estetyką fenomenologiczną, estetyką naturalistyczno-empiryczną (Th. Munro) i estetyką analityczną przekonanie o estetycznej naturze sztuki było wspólne dla tych odmiennych nurtów estetyki współczesnej. W klasycznej prawie postaci przekonanie to wyznawane było konsekwentnie między innymi przez Romana Ingardena i Monroe'a C. Beardsleya oraz seniora estetyki brytyjskiej Harolda Osborne'a. Zresztą chyba większość estetyków była i jest podobnego zdania w tej sprawie. Dla nich właśnie dyskusyjny charakter miały i mają szczegółowe problemy dotyczące estetycznej natury sztuki. Kontrowersje dotyczyły i dotyczą takich kwestii, jak na przykład: sposób istnienia jakości i wartości estetycznych (obiektywne czy subiektywne), ich pochodzenia i charakteru (naturalne czy społeczne), ich swoistości, charakterystyki przeżycia estetycznego itp. Większość estetyków nie miała jednak wątpliwości, że sztuka ma estetyczną naturę. Uważano za oczywiste, że swoista i przez to główna funkcja sztuki polega na wzbudzaniu u odbiorców przeżyć estetycznych, na umożliwieniu im bezpośredniego obcowania z jedynymi swoistymi wartościami sztuki, jakimi są wartości estetyczne. W związku

z tym uważano też, że przy wartościowaniu dzieła sztuki należy posługiwać się wyłącznie (tak sądzili np. Beardsley i Ingarden), przede wszystkim lub przynajmniej między innymi, ale zawsze (w tej sprawie nie było jednomyślności) kryteriami estetycznymi. Tylko wartościowanie estetyczne dzieła sztuki uwzględnia bowiem swoiste wartości sztuki. Dzieło sztuki pozbawione wartości estetycznych przestaje być dziełem sztuki, jest zjawiskiem pseudoartystycznym, które tylko udaje sztukę i w oczach niektórych odbiorców niesłusznie za sztukę uchodzi. Taki pseudoartystyczny twór nie może także efektywnie realizować innych (pozaestetycznych) funkcji sztuki.

W praktyce teoretycznej i krytycznej nie zawsze konsekwentnie przestrzegano tych deklaracji i zasad. Część teoretyków i krytyków analizowała bowiem również, lub nawet przede wszystkim, pozaestetyczne wartości i funkcje sztuki (poznawcze, wychowawcze itp.), a przy ocenie dzieła sztuki stosowano pozaestetyczne kryteria.

Jednak nawet wśród teoretyków i krytyków dostrzegających i uwzględniających w swoich rozważaniach, przede wszystkim, pozaestetyczne walory sztuki do dobrego tonu należało przynajmniej deklaratywnie stwierdzić, że oczywiście nie ulega dla nich najmniejszej wątpliwości, iż swoistą wartością (funkcją) sztuki jest wartość (funkcja) estetyczna. Sztuka może więc spełniać swoje pozaestetyczne funkcje (poznawczą, moralną, ideologiczną itd.) tylko wtedy, gdy jest wierna swej naturze, to znaczy wtedy, gdy przede wszystkim realizuje funkcje estetyczną. Niektórzy autorzy ograniczali się zresztą do deklaracji tego typu, nie próbując nawet określić, na czym polega swoistość wartości estetycznych w ogóle, a wartości estetycznych sztuki w szczególności i nie zadając sobie trudu bliższego scharakteryzowania przeżycia estetycznego.

Warto pamiętać jednak, że estetyczna koncepcja sztuki nie jest wieczna, ma swoją, niezbyt długą zresztą, historię, która według ekspertów, rozpoczęła się dopiero w połowie XVIII w. Wtedy bowiem powstało zarówno pojęcie sztuk pięknych (*fine arts*), jak też ukształtowało się przekonanie, że właśnie piękno jest konstytutywną cechą i wyróżnikiem sztuki, a jej głównym zadaniem jest wytwarzanie przedmiotów pięknych. W konfrontacji z panującą wówczas sztuką neoklasyczną, nawiązującą do klasycznych ideałów harmonii i piękna, ideałów właściwych sztuce antycznej, koncepcja ta była wystarczająco uzasadniona i wydawała się trafna. W tym samym

również wieku filozofowie angielscy (Shaftesbury, Addison, Hutcheson, Hume, Burke i inni) wypowiedzieli i uzasadniali pogląd, że teoria piękna (rozszerzona zresztą o kategorię wzniosłości) powinna być przede wszystkim teorią przeżyć estetycznych.

Dopiero więc od XVIII w. większość estetyków utrzymywała, że właśnie szeroko rozumiane piękno oraz wzbudzana przez piękno przyjemność (satysfakcja) estetyczna są uniwersalnymi wyróżnikami sztuki lub, inaczej rzecz ujmując, że głównym zadaniem sztuki jest wytwarzanie przedmiotów pięknych (wartościowych estetycznie), będących źródłem swoistej satysfakcji (przeżycia estetycznego).

Pogląd ten został zakwestionowany w praktyce artystycznej już na początku następnego stulecia przez sztukę romantyczną. W każdej następnej epoce pojawiały się nurty artystyczne (naturalizm, ekspresjonizm, kubizm, surrealizm, dadaizm, sztuka konceptualna itp.), które systematycznie (choć w różny sposób i w różnym zakresie) podważały słuszność estetycznej, początkowo wąsko (piękno), a później szeroko rozumianej (wartości estetyczne) koncepcji sztuki. Estetycy nie zrewidowali jednak istoty swej teorii, choć wprowadzili do niej pewne korekty.

Przede wszystkim rozszerzono znacznie rozumienie zjawisk estetycznych. Kategorie piękna zastąpiono pojęciami „jakości i wartości estetyczne", zamiast pojęć: „przyjemność" lub „satysfakcja estetyczna" wprowadzone ogólniejsze pojęcie: „przeżycie estetyczne". Przeżycie estetyczne rozumiano przy tym tak szeroko, że utraciło ono zupełnie swoje pierwotne i w dalszym ciągu funkcjonujące w tym jezyku potocznym znaczenie. To rozszerzenie rozumienia zjawisk estetycznych nie podważało jednak przekonania o estetycznym charakterze sztuki.

Broniąc przekonania o estetycznej naturze sztuki estetycy bronili nie tylko prawa estetyki do tworzenia ogólnych teorii sztuki, bronili także, w swoim przekonaniu, autonomii sztuki. Sztuce przypisywano bowiem słusznie również poznawcze, moralne, religijne, polityczne wartości i stosowano wobec niej odpowiednie pozaestetyczne kryteria oceny. Praktyka taka stworzyła jednak niebezpieczeństwo podporządkowania sztuki polityce, ideologii, moralności lub religii i przekształcenia jej wyłącznie w środek realizowania zewnętrznych względem niej samej celów.

Uznanie wartości estetycznych za wartości wspólne i swoiste dla wszystkich form sztuki wydawało się więc, w tej sytuacji, właściwym

rozwiązaniem problemu. Okazało się jednak, że było to rozwiązanie, w najlepszym przypadku, tylko połowiczne. Trzeba było bowiem określić bliżej, na czym te, wspólne dla wszystkich form i gatunków sztuki, wartości polegają. Znalezienie wspólnych jakości estetycznych tak różnorodnych dzieł sztuki, jak na przykład: symfonia, katedra gotycka, taniec, powieść realistyczna, ozdobna waza, sonet, martwa natura, dramat filmowy i obraz abstrakcyjny, okazało się zadaniem niezwykle trudnym. Dlatego też coraz częściej ograniczano się do stwierdzenia, że właściwa wszystkim dziełom sztuki wartość estetyczna polega na wspólnej dla nich zdolności do wzbudzania swoistych przeżyć, czyli przeżyć estetycznych.

Jednak w tej postaci było to też tylko połowiczne rozwiązanie problemu. Z dwóch zasadniczych względów. Po pierwsze: zdolność wywoływania przeżyć estetycznych właściwa była nie tylko dziełom sztuki, lecz również pozaartystycznym tworom człowieka i przedmiotom natury. Wartości estetyczne nie mogły być więc uznane za wyłączne i swoiste dla sztuki, bo dotyczyły również świata naturalnego, działalności produkcyjnej i stosunków międzyludzkich. Po drugie: trzeba było podać takie określenie przeżycia estetycznego, które mogło być zastosowane wobec wszystkich dziedzin sztuki i pozaartystycznych tworów człowieka i zjawisk natury.

Potoczne emocjonalistyczno-hedonistyczne czy sensualistyczno-hedonistyczne rozumienie przeżycia estetycznego sprawdzało się wobec niektórych, stosunkowo prostych utworów muzycznych, dzieł sztuk plastycznych, produktów sztuki użytkowej oraz przedmiotów pozaartystycznych.

Skomplikowanych i bogatych przeżyć wywoływanych przez dzieła literackie, teatralne, filmowe lub muzyczne nie można było sprowadzić ani do przyjemnych przeżyć emocjonalnych, ani do satysfakcji związanych z postrzeganiem pięknych wyglądów. W tej sytuacji istniały tylko dwie zasadnicze możliwości przezwyciężania tej trudności: albo uznać, że przeżycia wzbudzane przez sztukę są bogatsze i bardziej skomplikowane od wąsko i ściśle rozumianych przeżyć estetycznych, albo też rozszerzyć rozumienie przeżycia estetycznego tak, żeby obejmowało ono przeżycia wzbudzane przez sztukę. Rozwiązanie pierwsze zostało odrzucone, podważało bowiem przekonanie o estetycznej naturze sztuki, przekonanie, że wartości estetyczne są jedynymi istotnymi i swoistymi wartościami sztuki.

Przyjęcie szerokiego rozumienia przeżycia estetycznego musiało prowadzić do odrzucenia hedonizmu estetycznego. Hedonizm estetyczny jest odtąd przez przeważającą większość estetyków zwalczany systematycznie i gorliwie. W każdym prawie podręczniku estetyki znaleźć można krytykę tej koncepcji. Znalezienie wśród estetyków zwolennika hedonizmu estetycznego byłoby obecnie zadaniem niezwykle trudnym. Estetycy bowiem wiedzą, że sztuka ma naturę estetyczną i dlatego przeżycia przez nią wzbudzane niejako *ex definitione* mają charakter estetyczny, a hedonistyczna interpretacja tych przeżyć jest uproszczona i jednostronna. Nie ulega wątpliwości, że hedonizm estetyczny nie wytrzymuje krytyki jako teoria sztuki i teoria przeżyć wzbudzanych przez sztukę. Przeżyć wzbudzanych przez powieści Dostojewskiego, filmy Bergmana czy muzykę Pendereckiego z pewnością nie można sprowadzić do przyjemnych wrażeń lub przyjemnych uczuć. Czy jednak hedonizm estetyczny jest równie zawodny jak koncepcja zjawisk estetycznych? Jak wytłumaczyć jego niebywałą żywotność? Hedonizm estetyczny odradza się ustawicznie nie tylko w życiu codziennym i języku potocznym, lecz także w pracach niektórych filozofów zajmujących się estetyką lub aksjologią (np. G. Santayana[1], D. W. Prall[2], R. B. Perry[3], W. P. Tugarinow[4]) i psychologów (W. Witwicki[5]). Jeśli autor nie jest związany przyjętymi w estetyce ustaleniami i stara się scharakteryzować swoistość wartości estetycznych lub przeżyć estetycznych w stosunku do wartości i przeżyć pozaestetycznych, to z reguły w jego rozważaniach pojawiają się przynajmniej elementy hedonizmu estetycznego. Gdyby można abstrahować od sztuki, to może i niektórzy estetycy nie odrzucaliby tej koncepcji tak zdecydowanie. Kiedy mówimy bowiem o pozytywnych przeżyciach doznawanych wobec pięknych krajobrazów oraz wobec piękna ciała ludzkiego, innych istot żywych i wytworów człowieka, to skłonni jesteśmy zgodzić się, że jest to przeżycie perceptualne o przyjemnym zabarwieniu uczuciowym (choć nie zawsze jest to prosta i czysta przyjemność), a źródłem tego przyjemnego przeżycia są wyglądy postrzegane zmysłowo lub inaczej mówiąc własności strukturalne i jakości

[1] G. Santayana, *Sense of Beauty*, New York 1986.
[2] D. W. Prall, *Aesthetic Judgment*, New York 1929.
[3] R. B. Perry, *Realm of Value*, Cambridge Mass. 1954, s. 332.
[4] W. P. Tugarinow, *O wartościach życia i kultury*, Warszawa 1964, s. 225–227.
[5] W. Witwicki, *Psychologia*, t. II, Lwów 1930, s. 130.

zmysłowe percypowanego przedmiotu. Jeśli „przeżycia estetyczne są przeżyciami wobec rzeczy bezpośrednio danych, reakcjami na widoki, na dźwięki" (jak utrzymywał W. Tatarkiewicz[6]), to tak wąsko rozumiane przeżycie estetyczne nie jest przeżyciem wzbudzanym przez literaturę. Już w roku 1933 Tatarkiewicz napisał artykuł *Postawa estetyczna, literacka i poetycka*, w którym twierdził, że główną przyczyną zawodności dotychczasowych teorii estetycznych jest posługiwanie się przez nie zbyt szerokim rozumieniem zjawisk estetycznych. Pojęcie „przeżycia estetycznego" obejmuje na przykład trzy zupełnie różne klasy przeżyć, które Tatarkiewicz nazywa przeżyciem estetycznym w wąskim i ścisłym tego słowa znaczeniu oraz przeżyciem literackim i poetyckim. Przeżycia estetycznego w wąskim tego słowa znaczeniu doznajemy podczas kontemplacji konkretnego przedmiotu, a źródłem odczuwanej przy tym przyjemności jest wygląd tego przedmiotu. Przeżycia takie są wzbudzane przez przedmioty naturalne, część wytworów rzemiosła lub przemysłu oraz niektóre tylko dzieła sztuki (najczęściej rzeźby, obrazy, dzieła architektoniczne, utwory muzyczne). Inne dzieła sztuki (literatura oraz część utworów muzycznych i plastycznych) wzbudzają przeżycia, które Tatarkiewicz proponuje nazwać literackimi lub poetyckimi.

W przeżyciach literackich przeważają doznania intelektualne, w przeżyciach poetyckich – emocje. Przeżycia typu literackiego wywoływane są najczęściej przez powieści, które pobudzają do refleksji i pomagają zrozumieć świat i ludzi. Są to więc przeżycia, które zawsze mają przynajmniej poznawczy charakter. Podobnie działają również poezja epicka, a nawet pewne gatunki poezji lirycznej, teatr, oraz niektóre dzieła sztuk plastycznych. Przeżyć poetyckich, które są najbardziej osobiste, subiektywne i emocjonalne, doznajemy głównie wobec poezji lirycznej, utworów muzycznych, ale także wobec niektórych dzieł prozatorskich i malarskich, a czasem nawet wobec widoków przyrody. Autor zastrzega się więc, że „przeżycia poetyckie występują nie tylko wobec poezji, a i wobec poezji występują nie zawsze. Analogicznie też należy rozumieć przeżycie literackie"[7].

[6] W. Tatarkiewicz, *Parerga*, Warszawa 1978, s. 72.

[7] W. Tatarkiewicz, *Postawa estetyczna, literacka i poetycka* [w:] *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 86–89.

W zakończeniu artykułu autor podkreśla, że takiej samej „parcelacji" należy dokonać w stosunku do pozostałej części „pseudoklasy" zjawisk uchodzących za estetyczne, bo również przedmioty i wartości nazywane estetycznymi nie stanowią żadnej jednolitej klasy przedmiotów i wartości. W teorii sztuki należy więc mówić o wartościach literackich i poetyckich różnych od wartości estetycznych w zaproponowanym przez niego wąskim znaczeniu tego słowa. Wąskie rozumienie przeżyć i wartości estetycznych zaproponowane przez Tatarkiewicza były bliskie, jak sądzę, koncepcji powierzchni estetycznej (*aesthetic surface*) D. Pralla.

Władysław Tatarkiewicz był pierwszym estetykiem XX w., który *explicite* zakwestionował uniwersalność estetycznej koncepcji sztuki. Zakwestionował ją przede wszystkim ze względu na znaczną odmienność wartości literackich (wartości właściwych dziełom literackim) od wartości estetycznych w wąskim tego słowa znaczeniu oraz nie mniejszą odmienność przeżyć poetyckich (= przeżyć wzbudzanych przez utwory typu poetyckiego) od przeżyć estetycznych w ścisłym tego słowa znaczeniu. Wątpliwości wypowiedziane przez Tatarkiewicza, kwestionujące uniwersalność estetycznej koncepcji sztuki (wypowiedziane w latach trzydziestych i podtrzymane w latach sześćdziesiątych) nie przekonały jednak pozostałych estetyków, nie wzbudziły zresztą nawet wiekszego zainteresowania. Musiało minąć około trzydziestu lat nim problem stał się znowu aktualny.

Już w latach pięćdziesiątych pojawiły się w estetyce brytyjskiej i amerykańskiej prace kwestionujące faktycznie, choć pośrednio, estetyczną koncepcję sztuki. Była to pośrednia krytyka tej koncepcji, ponieważ kwestionowano nie tyle estetyczną istotę sztuki, co możliwość wykrycia i określenia istoty sztuki w ogóle. Autorzy, tacy jak W. B. Gallie[8], M. Weitz[9], P. Ziff[10] i W. Kennick[11], nawiązując do wypowiedzi Wittgensteina z okresu *Dociekań filozoficznych*, krytykowali całą dotychcza-

[8] W. B. Gallie, *Art as an Essentially Contested Concept*, „Philpsophical Quarterly", VI, 23 (April 1956), s. 97–114.

[9] M. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", XV, 1 (September 1956), s. 27–35.

[10] P. Ziff, *The Task of Defining a Work of Art*, „The Philosophy Review", LXII (1953), s. 58–78.

[11] W. E. Kennick, *Does Traditional Aesthetics Rest on Mistake?*, „Mind", LXVII (1958), s. 317–334.

sową estetykę za bezpodstawny, ich zdaniem, esencjalizm, za beznadziejne szukanie istoty takich zjawisk, jak sztuka, dzieło sztuki, piękno, które żadnej istoty nie posiadają ze względu na swą chroniczną zmienność. Uważali oni, że pojęcia takie, jak „sztuka" czy „piękno" są „pojęciami otwartymi" (termin M. Weitza), które nie mają wyraźnego zakresu, dysygnaty tych pojęć nie mają bowiem cech wspólnych. Ponieważ w tej sytuacji nie da się ustalić koniecznych i wystarczających cech sztuki, dlatego też żadna esencjalistyczna teoria sztuki nie jest logicznie możliwa. Z tych też względów właśnie wszystkie dotychczasowe teorie sztuki (dotyczy to więc również estetycznej koncepcji) są błędne i muszą być błędne, bo oparte są na fałszywych założeniach. Analogicznie również kwestionowano także użyteczność tak podstawowych dla estetycznej koncepcji sztuki kategorii, jak postawa i przeżycie estetyczne (głównie M. Cohen[12] i G. Dickie[13]).

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych antyesencjalizm w teorii sztuki poddany został (z różnych zresztą względów i w różnej formie) ostrej krytyce, między innymi przez takich autorów, jak M. Mandelbaum[14], M. C. Beardsley[15], J. Margolis[16], G. Dickie[17] i T. J. Diffey[18]. W związku z tym osłabione zostały wątpliwości i zastrzeżenia wobec estetycznej koncepcji sztuki, wynikające z antyesencjalistycznych założeń i wniosków.

Najpoważniejsze i bezpośrednie zagrożenie dla estetycznej koncepcji sztuki stworzyła dopiero neoawangarda artystyczna lat sześćdziesiątych. Mam na myśli głównie takie nurty i formy aktywności artystycznej najnowszej awangardy jak: happening, environment, sztuka ciała, sztuka ziemi, sztuka minimalna i sztuka konceptualna. Twórcy i teoretycy neo-

[12] M. Cohen, *Appearence and the Aesthetic Attitude*, „Journal of Philosophy", LVI (1959); *Aesthetic Essence* [w:] *Philosophy in America*, M. Black (red.), London 1962, s. 115–133.

[13] G. Dickie, *The Myth of the Aesthetic Attitude*, „American Philosophical Quarterly", I, (1964), s. 56–65.

[14] M. Mandelbaum, *Family Resemblance and Generalizations Concerning the Arts*, „American Philosophical Quarterly", II, 3 (1965).

[15] M. C. Beardsley, *The Definitions of Arts*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", XX (1961), s. 175–193.

[16] J. Margolis, *Art and Philosophy*, Atlantic Higlands 1980.

[17] G. Dickie, *Aesthetics. An Introduction*, Indianapolis 1971.

[18] T. J. Diffey, *Essentialism and the Definition of „Art"*, „British Journal of Aesthetics", XIII, 2 (Spring 1973), s. 103–120.

awangardy (zazwyczaj sami artyści łączyli obie funkcje) przypuścili atak na tradycyjną estetyczną koncepcję sztuki zarówno w swej praktyce artystycznej, jak też w towarzyszącej jej (czasem zastępującej ją nawet) teorii. Teoria ta znalazła wyraz w traktatach teoretycznych, manifestach artystycznych, deklaracjach programowych oraz licznych komentarzach do swojej własnej i cudzej twórczości. Wszystkie najważniejsze wydarzenia artystyczne, czy paraartystyczne związane z neoawangardą zostały już wielokrotnie opisane, poklasyfikowane i zinterpretowane i nie tylko przez krytyków i historyków sztuk (m.in. U. Czartoryską[19], B. Kowalską[20], P. Krakowskiego[21]), lecz również przez estetyków (m.in. S. Morawskiego[22], T. Pawłowskiego[23], M. Gołaszewską[24], H. Osborne'a[25], P. N. Humble'a[26] i ponowne przedstawienie tego ogromnego materiału w ogromnym skrócie nie ma, jak sądzę, sensu. Tym bardziej, że rozdział ten ma w związku z neoawangardą inne zadanie.

Chodzi mi mianowicie o lapidarne przedstawienie tylko tych konsekwencji wynikających z praktyki i teorii neoawangardy, które dotyczą bezpośrednio estetycznej koncepcji sztuki. Upraszczając sprawę i ujmując ją w jednym zdaniu można chyba powiedzieć, że neoawangarda zakwestionowała estetyczną koncepcję sztuki w zupełności, ostrożniej rzecz ujmując: zrobiła ze swej strony wszystko, żeby całkowicie podważyć i odrzucić tę koncepcję. Neoawangarda zakwestionowała nie tylko ideę przewodnią estetycznej koncepcji sztuki, ktorą scharakteryzowałem na początku tego artykułu. Zakwestionowała ona i to zarówno w swej praktyce artystycznej, jak też w teorii wszystkie przesłanki, założenia dodatkowe i bardziej szczegółowe twierdzenia tej koncepcji. Różniła się pod tym względem

[19] U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973.

[20] B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa 1985.

[21] P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981.

[22] S. Morawski, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.

[23] T. Pawłowski, *Awangarda i wartości estetyczne*, „Studia Filozoficzne", XI–XII, 1982.

[24] M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984.

[25] H. Osborne, *Aesthetic Implication of Conceptual Art, Happenings, etc.*, „British Journal of Aesthetics", XX, 1 (Winter 1980), s. 6–22.

[26] P. N. Humble, *Duchamp's Ready-mades: Art and Anti-Art*, „British Journal of Aesthetics", XXII, 1 (Winter 1982), s. 52–64; *idem*, *The Philosophical Chalange Avant-Garde Art*, „British Journal of Aesthetics", XXIV, 2 (Spring 1984).

zasadniczo od awangardy lat dwudziestych. Jak słusznie zauważył Stefan Morawski w artykułach opublikowanych na początku lat siedemdziesiątych (*O pojmowaniu dzieła sztuki dawniej i dziś* – 1973, *Paradoksy estetyczne najnowszej awangardy* – 1973 i *O funkcjach sztuki i funkcjach twórczości najnowszej* – 1974)[27] awangarda klasyczna (1905–1925) zakwestionowała tylko niektóre zmienne kanony estetyczne (np. zasadę mimesis), nie podważała natomiast paradygmatu estetycznego sztuki. Neoawangarda (1955–1980) natomiast radykalnie w praktyce i teorii zaatakowała ten paradygmat, kwestionując tym samym całą dotychczasową sztukę i potrzebę jej uprawiania. Elementami paradygmatu estetycznego są, według Morawskiego, takie podstawowe kategorie estetyczne, jak: przedmiot artystyczny, czyli autonomiczna struktura jakości zmysłowych i formalnych, techne, czyli mistrzostwo wykonania, ekspresje indywidualności twórczej oraz odpowiadający im czynnik podmiotowy, jakim jest przeżycie estetyczne. To ostatnie ma status aksjologiczny, ponieważ współuczestniczy w powstawaniu wartości estetycznych dzieła[28]. Chociaż nie sądzę – w odróżnieniu od Morawskiego – że działalność (twórczość) neoawangardowa jest obecnie ważniejsza niż sztuka tradycyjna i mam nadzieję, jako miłośnik sztuki, że przyszłość pokaże, iż awangarda najnowsza nie przezwycięży sztuki i nie zastąpi jej. Nie mogę jednak nie zgodzić się z Morawskim, że neoawangarda jest w pewnym sensie odrębną formacją kulturową wykraczającą w swych dążeniach poza granice sztuki, między innymi dlatego, że radykalnie zakwestionowała estetyczną koncepcję sztuki. Ogniwem łączącym awangardę klasyczną z neoawangardą lat sześćdziesiątych jest ruch dada i w szczególności twórczość Duchampa.

Twórcy najnowszej awangardy (podobnie jak Duchamp) dowodzili, że artystom nie są potrzebne predyspozycje twórcze i zdolności warsztatowe, artyści też zresztą nie są potrzebni, bo artystą może być każdy. Przedmiot (wytwór) artystyczny nie musi mieć żadnych estetycznych walorów, może być (zdaniem niektórych nawet powinien być) estetycznie całkowicie neutralny. Przedmiot ten nie musi być wcale wytworem artysty, może być nim ludzkie ciało, fragment przyrody lub gotowy produkt przemysłowy (*ready-mades* Duchampa), któremu artysta nadał status artystyczny już przez sam akt wyboru lub minimalną tylko ingerencję ze swej strony. Nie musi to być również przedmiot względnie trwały, może mieć efemeryczny charakter. Później się okazało, że w ogóle żaden przedmiot nie jest konieczny (sztuka konceptualna i minimal art), wystarczy tylko inspiracja artystyczna i idea. Sztuką może być wszystko, może nią być także sama myśl artysty i to wcale niekoniecznie utrwalona w jakikolwiek sposób. W tej sytuacji nie może być mowy o kontemplacji estetycznej, bo gdy przedmiot pozbawiony jest walorów estetycznych lub w ogóle go nie ma to oczywiście nie ma czego kontemplować. W sztuce zresztą, jak utrzymywano, wcale nie o to chodzi by cokolwiek kontemplować lub czymś się zachwycać. W sztuce chodzi o to, by wytrącać ze stanu obojętnej kontemplacji, by angażować, szokować, wyzwalać możliwości twórcze odbiorców, zmuszać ich do współtworzenia sztuki lub refleksji. W konsekwencji również stosowanie kryteriów estetycznych przy ocenie takiej twórczości jest niestosowne i zupełnie bezsensowne. Tym bardziej, że niektórzy twórcy nie życzą sobie wcale, by ktokolwiek w jakikolwiek sposób oceniał ich działalność.

Jak widzimy więc, tradycyjna, estetyczna koncepcja sztuki została zakwestionowana we wszystkich swych podstawowych ogniwach, takich jak: akt twórczy, kunszt artystyczny, indywidualna ekspresja, niepowtarzalny przedmiot artystyczny i jego walory estetyczne oraz estetyczne przeżywanie i wartościowanie dzieła sztuki.

Twórcy neoawangardy zakwestionowali estetyczną koncepcję sztuki nie tylko w teorii, w swych programowych deklaracjach, lecz, co ważniejsze, w swej praktyce artystycznej. Nie mniej ważne jest to, że ich propozycje lub prowokacje artystyczne (często wbrew nim samym) zostały uznane za sztukę przez świat sztuki, to znaczy zarówno przez oficjalne instytucje artystyczne, jak też przez ekspertów (krytyków, historyków i teoretyków sztuki). Działania, propozycje i prowokacje Duchampa, happenerów, minimalistów i konceptualistów zostały (czasem wbrew ich intencjom) usankcjonowane, zalegalizowane i zaaprobowane. Nadano im, jak powiedział Dickie, status dzieł sztuki, prezentując je w muzeach i galeriach, opisując w katalogach, analizując w podręcznikach historii i teorii sztuki obok znanych arcydzieł i akceptując w krytyce artystycznej. Zaistniał więc rozdźwięk między statusem artystycznym (= wartościami artys-

[27] Wszystkie te artykuły zostały przedrukowane w znakomitej książce Morawskiego *Na zakręcie*, s. 163–199 i 209–229.

[28] *Ibidem*, s. 168, 197, 189, 281, 320.

tycznymi) a estetycznymi walorami dzieła sztuki. Był to nie pierwszy w dziejach sztuki dysonans między jej wartościami artystycznymi i estetycznymi. Wcześniejszy dotyczył statusu artystycznego i estetycznego fałszerstw artystycznych, naśladownictw i kopii. Dzieła, które wzbudzały autentyczny zachwyt estetyczny (dopóki uchodziły za autentyki i oryginały), czyli dzieła uznawane za wartościowe estetycznie, okazywały się artystycznie bezwartościowymi naśladownictwami lub fałszerstwami. Ten wcześniejszy rozdźwięk między artystycznymi i estetycznymi walorami dzieła sztuki nie podważał jednak uniwersalności estetycznej koncepcji sztuki, warunek estetycznej wartościowości był bowiem spełniony. Neoawangarda zaś dowiodła, że coś może uchodzić za wartościowe dzieło sztuki mimo braku walorów estetycznych. Czy można było równocześnie uznawać propozycje neoawangardy za sztukę i utrzymywać, że sztuka ma estetyczną naturę? Zaistniały fakty, których nie mogli ignorować nawet estetycy i filozofowie.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych estetyczna koncepcja sztuki została faktycznie zakwestionowana również przez dwie grupy filozoficznych teorii sztuki. Są to teorie, które można, jak sądzę, określić mianem teorii kognitywistycznych i kulturologicznych. Teorie kognitywistyczne głoszą, że główną i jedyną istotną funkcją i wartością sztuki jest jej wartość (funkcja) poznawcza. Kognitywistyczne koncepcje sztuki nie są czymś nowym w dziejach myśli estetycznej, wręcz przeciwnie, są znacznie starsze niż estetyczna koncepcja sztuki, zrodziły się bowiem już w antycznej Grecji, wraz z powstaniem koncepcji mimesis.

Kognitywistyczne ujmowanie sztuki właściwe były różnym kierunkom estetycznym. Dość długo, na przykład, kognitywistyczna orientacja dominowała w estetyce marksistowskiej (w szczególności w latach czterdziestych i pięćdziesiątych) i dopiero w końcu lat pięćdziesiątych osłabiona została znacznie przez orientację aksjologiczną. Marksiści reprezentujący orientację aksjologiczną w estetyce akceptują, z reguły, w swych deklaracjach estetyczną koncepcję sztuki. Kognitywistyczne rozumienie sztuki było dość typowe dla zwolenników sztuki realistycznej. Wraz z odchodzeniem wielu nurtów sztuki współczesnej od realizmu, a później nawet od jakichkolwiek form przedstawiania rzeczywistości zasada mimesis zakwestionowana została w praktyce artystycznej i teorii. Wielu artystów i teoretyków uważało bowiem, że sprowadzenie istoty sztuki do naśladowania rzeczywistości jest nie tylko naiwnym i uproszczonym rozumieniem jej istoty, lecz stanowi nawet zagrożenie dla niej, zagraża bowiem jej autonomii i pierwiastkowi twórczemu, który jest dla sztuki najważniejszy. Podważenie najbardziej uproszczonej wersji kognitywizmu, jaką była koncepcja naśladowania rzeczywistości, oraz trudności metodologiczne związane z naukową analizą takich zagadnień, jak: prawda artystyczna, status poznawczy fikcyjnych stanów rzeczy (świat przedstawiony) i zdań w utworach literackich skłoniły niektórych teoretyków do rezygnacji z analizowania problematyki poznawczych walorów sztuki. Postawa taka stała się szczególnie popularna wśród estetyków krajów zachodnich.

W 1968 r. wybitny logik i filozof amerykański Nelson Goodman ogłosił książkę *Languages of Art*, w której zaproponował własną, symbolistyczną wersję kognitywistycznej koncepcji sztuki. Goodman uważa, że celem podstawowym sztuki jest poznawanie samo w sobie i dla siebie i ma ona w związku z tym przede wszystkim wartości poznawcze. Przeżycie estetyczne jest też swoistym przeżyciem poznawczymi[29].

Teoria Goodmana, której nie mogę tutaj pełniej przedstawić, wywołała dyskusje[30] i obok zachwytów gorące sprzeciwy, przyczynia się jednak do odrodzenia perspektywy kognitywistycznej w badaniach nad sztuką. Perspektywa ta bowiem bardzo wyraźnie zarysowała się w książce *The Transfiguration of the Commonplace* autorstwa innego filozofa amerykańskiego Arthura Danto. Podstawowa teza jego koncepcji ma wyraźnie kognitywistyczny charakter. Danto utrzymuje bowiem, że każde dzieło sztuki jest (musi być) o czymś, jest rodzajem twierdzenia o rzeczywistości[31]. Można chyba powiedzieć, że koncepcja Danto zajmuje pośrednie miejsce między teoriami kognitywistycznymi i kulturologicznymi. Danto podkreśla bowiem również historyczny i kulturowy charakter sztuki i wprowadził do estetyki współczesnej kategorię „świata sztuki" (*artworld*) i dlatego też dość długo uchodził za reprezentanta instytucjonalnej teorii sztuki, co jest jednak tylko częściowo uzasadnione.

[29] N. Goodman, *The Languages of Art*, Indianapolis 1968; *When is Art* [w:] *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978.

[30] Dyskusjom nad książką Goodmana poświęcone zostały specjalne numery periodyków filozoficznych: „Monist", LVIII, 2 (April 1974) oraz „Erkenntnis", XII (1979).

[31] A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. Philosophy of Art*, Cambridge Mass. 1981.

Teorie kulturologiczne nie stanowią jednorodnej grupy. Zaliczam do nich zarówno teorię instytucjonalną (G. Dickie[32], T. Binkley[33], M. Muelder-Eaton[34]), jak też teorię J. Margolisa[35] oraz marksistowskie koncepcje poznańskich metodologów i filozofów kultury (J. Kmita[36], T. Kostyrko[37], W. Ławniczak[38] i inni). Koncepcje nazwane przeze mnie kulturologicznymi mają, mimo istotnych różnic, przynajmniej dwie cechy wspólne.

Po pierwsze: charakteryzują sztukę jako zjawisko kulturowe, posługując się przy tym takimi kategoriami, jak: „praktyka społeczna", „praktyka artystyczna", „świat sztuki", „instytucja społeczna", „byty (istnienia) kulturowe" (*cultural entities*), „kontekst kulturowy", „konwencja artystyczna", „społeczna hierarchia wartości", „preferencje aksjologiczne", „reguły interpretacji kulturowej" itd. Po drugie: przeciwstawiając się naturalistycznym, psychologistycznym i indywidualistycznym ujęciom sztuki reprezentanci tych teorii dość konsekwentnie eliminują ze swoich definicji i rozważań teoretycznych pojęcia tak istotne dla estetycznej koncepcji sztuki, jak: „przeżycie estetyczne" i „postawa estetyczna". Jedni dają wyraz swemu przeświadczeniu w tej kwestii *explicite* (choć niezbyt konsekwentnie) uzasadniając, że postawa estetyczna jest mitem, a zamiast pojęcia „przeżycie estetyczne" lepiej posługiwać się pojęciem „przeżycie dzieła sztuki"[39]. Inni w swych analizach i definicjach dotyczą cych sztuki nie posługują się tymi pojęciami (J. Margolis i metodolodzy ze szkoły poznańskiej).

[32] G. Dickie, *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*, Ithaca 1994; *idem*, *The Art Circle. A Theory of Art*, New York 1984.

[33] T. Binkley, *Deciding about Art* [w:] *Culture and Art*, L. Aagaard-Mogensen (red.), Nyborg 1976, s. 90–109; *idem*, *Piece: Contra Aesthetics*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", XXXV, (1977), s. 265–377.

[34] M. Muelder-Eaton, *Art and Nonart: Reflections on an Orange Crate and Moose Call*, Rutherford 1983.

[35] J. Margolis, *Art and Philosophy* oraz *idem*, *What, After All is a Work of Art?* 1999.

[36] J. Kmita, *Sztuka jako sfera świadomości społecznej*, „Poznańskie Studia z Filozofii Nauki", Poznań 1984; *idem*, *Kultura i poznanie*, Warszawa 1985, rozdz. V.

[37] T. Kostyrko, *O kulturze artystycznej*, Warszawa 1985.

[38] W. Ławniczak, *O poznawaniu dzieła sztuki plastycznej*, Poznań 1983.

[39] G. Dickie, *Evaluating Art*, „British Journal of Aesthetics", XXV, 1 (Winter 1985), s. 14–15.

Przeważająca większość reprezentantów obu tych teorii kwestionujących faktycznie uniwersalność estetycznej koncepcji sztuki nie czyni tego otwarcie, świadomie i konsekwentnie. Niektórzy z nich używają podstawowych kategorii estetycznych przypisując im drugorzędne znaczenie (Goodman, Danto), inni nie mogą się zdobyć na konsekwencję w tej sprawie (Dickie), jeszcze inni eliminują pojęcie „przeżycie estetyczne", posługując się jednak pojęciem „wartość estetyczna", nadając temu ostatniemu swoje własne, odmienne od tradycyjnego znaczenie.

Stanowisko takie zajmuje Jerzy Kmita, dla którego „wartość estetyczna jest szczególną artystyczną postacią (artystyczną prezentacją za pośrednictwem rzeczywistości przedstawionej) wartości światopoglądowej"[40]. Podobnie Teresa Kostyrko i Włodzimierz Ławniczak uznają wartość estetyczną za wartość światopoglądową szczególnego rodzaju, określając ją jako wizję światopoglądową komunikowaną przez dzieło środkami artystycznymi[41]. Abstrahuję tu od kwestii trafności takiego określenia wartości estetycznej i słuszności poglądu uznającego tak rozumianą wartość za najważniejszą wartość sztuki. Nie ulega natomiast dla mnie wątpliwości, że przypisując sztuce tak rozumianą wartość estetyczną i eliminując ze swej koncepcji kategorię przeżycia estetycznego Kmita i jego i koledzy kwestionują faktycznie koncepcję estetycznej natury sztuki i przyjęte w tej pracy tradycyjne rozumienie estetyczności.

Gwoli sprawiedliwości warto odnotować, że T. J. Diffey już w roku 1967 protestował, choć niezbyt zdecydowanie, przeciwko sprowadzeniu dzieł sztuki do przedmiotów estetycznych i traktowaniu tych dwóch pojęć jako synonimicznych. Kwestionował on również pogląd, że jedynym właściwym sposobem oceniania dzieła sztuki jest ocenianie estetyczne[42]. W rok później John Fisher ogłosił artykuł, *Evaluation without Enjoyment*, w którym utrzymywał, że możliwe jest wartościowanie dzieła sztuki właśnie bez jakiegokolwiek związku z przeżyciem estetycznym[43].

[40] J. Kmita, *Sztuka a świat wartości* [w:] *Wartości w świecie dziecka i sztuki dla dziecka*, M. Tyszkowa i B. Żurakowski (red.), Poznań 1984, s. 150.

[41] T. Kostyrko, *op. cit.*, s. 29 i 90 oraz W. Ławniczak, *op. cit.*, s. 84.

[42] T. J. Diffey, *Evaluation and Aesthetic Appraisals*, „British Journal of Aesthetics", VIII, 4 (1967), s. 356, 372, 373.

[43] J. Fisher, *Evaluation without Enjoyment*, „Journal of Aesthetics and Criticism", XXVII, 2 (Winter 1968), s. 135–139.

Poglądy te bliskie są teoretykom krytykującym koncepcję estetycznej natury sztuki. Żaden z wymienionych autorów nie zdobył się jednak na wyraźne zakwestionowanie tej koncepcji lub stwierdzenie, że została ona zakwestionowana przez praktykę artystyczną lat sześćdziesiątych. Dopiero Stefan Morawski na początku lat siedemdziesiątych stwierdził *explicite*, że neoawangarda zakwestionowała radykalnie paradygmat estetyczny sztuki. Morawski jednak nie przestał posługiwać się w swoich ówczesnych pracach tradycyjnymi kategoriami estetycznymi i choć aprobował dążenia neoawangardy, nie wyraził wątpliwości wobec estetycznej koncepcji sztuki jako teorii sztuki tradycyjnej[44]. Dlatego też sądzę, że krytyka i obrona estetycznej koncepcji sztuki stały się bezpośrednim przedmiotem rozważań dopiero na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Jeśli się nie mylę, dyskusję na ten temat zainicjował wymieniony już T. Binkley. Świadome kwestionowanie uniwersalności estetycznej koncepcji sztuki pojawiło się w jego dwóch artykułach: *Deciding about Arts* (1976) i *Piece: Contra Aesthetics* (1977). Podobne motywy, choć nie wyrażone tak wyraźnie i konsekwentnie, znaleźć można również w artykułach dwojga innych młodych estetyków amerykańskich Carolyn Korsmeyer (1977) i Roberta A. Schultza (1978). U Schultza znalazło to wyraz przede wszystkim w tytule jego pracy: *Does Aesthetics Have Anything to Do with Art?*[45].

C. Korsmeyer nawiązując do Dickiego zwróciła uwagę na trudności i kłopoty teoretyczne wynikające ze sprowadzenia autonomicznych i swoistych wartości sztuki do wartości estetycznych, czyli inaczej mówiąc, trudności wynikające z utożsamiania wartości artystycznych z wartościami estetycznymi[46]. Tylko Binkley otwarcie zaatakował tę koncepcję, powołując się na fakt istnienia uznanych dzieł sztuki: Duchampa i neoawangardy artystycznej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (głównie propozycje konceptualistów), pozbawionych walorów estetycznych. Fakty te podważały, jego zdaniem, trafność estetycznej koncepcji sztuki.

[44] S. Morawski, *Na zakręcie*, s. 180–181 oraz 353.

[45] R. Schultz, *Does Aesthetics Have Anything to Do with Art?*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", XXXIV, 4 (Summer 1978), s. 429–440.

[46] C. Korsmeyer, *On Distinguishing „Aesthetic" from „Artistic"*, „Journal of Aesthetic Education", XI, 4 (October 1977), s. 45–57.

Dyskusja stała się faktem, gdy w obronie tej koncepcji wystąpili: M. C. Beardsley[47], H. Osborne[48]. Argumentów w obronie estetycznej koncepcji sztuki dostarczył także T. J. Diffey[49], chociaż wcześniej podważał, co odnotowaliśmy, jednostronnie estetyczne interpretacje sztuki. Następnie w szeregach obrońców estetycznej koncepcji sztuki znaleźli się T. Pawłowski[50], P. N. Humble[51], W. Tolhurst[52] i R. Eldridge[53]. Jeśli się nie mylę, w obozie obrońców estetycznej koncepcji sztuki pozostaje również Maria Gołaszewska[54], co wynika dla mnie z jej książki *Estetyka i antyestetyka*. Oryginalnym głosem w dyskusji były również interesujące artykuły Michaela Mitiasa poświęcone estetycznej ważności problematyki twórczości artystycznej[55].

Po stronie przeciwnej znaleźli się autorzy kwestionujący słuszność nazywania przeżyć wzbudzanych przez dzieło sztuki przeżyciami estetycznymi i proponujący bardziej neutralną nazwę przeżycia dzieła sztuki – Paul Crowther[56] i George Dickie[57]. Sądzę także, że uniwersalność estetycznej koncepcji sztuki przynajmniej częściowo podważana jest (choć w różnym

[47] M. C. Beardsley, *In Defence of Aesthetic Value*, „Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association", LII (1979), s. 723–749; *idem*, *The Aesthetic Point of View*, Ithaca 1982, s. 298–315; *idem*, *An Aesthetic Definition of Art* [w:] *What is Art?*, H. Curtler (red.), New York 1983, s. 15–29.

[48] H. Osborne, *Aesthetic Implication of Conceptual Art, Happenings etc.*; *idem*, *What is a Work of Art?*, „British Journal of Aesthetics" XXI (1981), s. 3–11.

[49] T. J. Diffey, *On Defining Art*, „British Journal of Aesthetics", XIX, 1 (Winter 1979), s. 17–23; *Aesthetic Instrumentalism* „British Journal of Aesthetics", XXII (1982), s. 337–349.

[50] T. Pawłowski, *op. cit.*, por. też rozdz. VIII w książce T. Pawłowskiego *Wartości estetyczne*, Warszawa 1987.

[51] P. N. Humble, *Duchamp's Readymades. Art and Anti-Art* (1982); *idem The Philosophical Chalange of Avant-Gard.*

[52] W. Tolhurst, *Toward an Aesthetic Account of Nature of Art*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", XLII (Spring 1984).

[53] R. Eldridge, *Form and Content: An Aesthetic Theory of Art*, „British Journal of Aesthetics and Art Criticism", XXV, 4 (Autumn 1985).

[54] M. Gołaszewska, *op. cit.*

[55] M. Mitias, *Aesthetics and Artistic Creation*, „Journal of Aesthetic Education", XVI (1982); *idem*, *Creativity and Aesthetics* [w:] *Creativity in Art, Religion and Culture*, M. Mitias (red.), Amsterdam 1985, s. 53–63.

[56] P. Crowther, *The Experience of Art: Some Problems and Possibilities of Hermeneutical Analysis*, „Philosophy and Phenomenology Research", XLIII, 3 (March 1983).

[57] G. Dickie, *Evaluating Art*. Podobny pogląd reprezentuje również N. Carroll w artykule *Art and Interaction*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", XLV, 1 (Fall 1986), s. 57–68.

stopniu) przez wszystkich tych teoretyków, którzy postulują konieczność odróżniania pojęć „wartości artystyczne" i „estetyczne wartości sztuki", rozumiejąc te drugie wąsko, jako nierozerwalnie związane z przeżyciem estetycznym oraz strukturalnymi i zmysłowymi wartościami dzieła.

Do autorów tych zaliczam poza wymienioną już Carolyn Korsmeyer[58], Petera Kivy[59], Nicholasa Wolterstorffa[60], Thomasa Kulkę[61], Davida Besta[62], Görana Hermerena[63] i Bohdana Dziemidoka[64]. Niektórzy z tych autorów podważają tylko radykalną wersję estetycznej koncepcji sztuki, ponieważ utrzymują, że wartości estetyczne nie są jedynymi własnymi i swoistymi wartościami sztuki (nie mniej ważne i nie mniej swoiste są bowiem również wartości artystyczne: oryginalność, nowatorstwo, kunsztowność wykonania itp.), sądzą jednak, że pewne minimum walorów estetycznych jest warunkiem koniecznym, by wybór artysty osiągnął status dzieła sztuki (np. Thomas Kulka).

Obecnie mam zamiar przypomnieć główną ideę estetycznej koncepcji sztuki, uporządkować krótko argumenty obu stron i zarysować zasadnicze sposoby rozstrzygania tej kontrowersji. Punktem wyjścia mogą być, jak sądzę, dwie definicje dzieła sztuki wyrażające dostatecznie jasno i lapidarnie główną tezę estetycznej koncepcji sztuki. Autorem pierwszej z nich jest amerykański filozof George Schlesinger, autorem drugiej zaś Harold Osborne. Oto definicja Schlesingera: „Dziełem sztuki jest artefakt, który w standardowych warunkach dostarcza odbiorcom przeżycia estetycznego"[65]. Definicja Osborne'a brzmi podobnie: „Cokolwiek wśród artefaktów jest zdolne do wywołania i podtrzymania przeżycia estetycznego w odpowiednio przygotowanych podmiotach nazywamy dziełem sztuki"[66].

[58] C. Korsmeyer, *op. cit.*

[59] P. Kivy, C. Shell, *Reflection on Musical Expresion*, Princeton 1980.

[60] N. Wolterstorff, *Art in Action. Toward a Christian Aesthetics*, Grand Rapids 1980.

[61] T. Kulka, *The Artistic and the Aesthetic Value of Art*, „British Journal of Aesthetics", XXI (1981), s. 336–350; *idem*, *The Artistic and Aesthetic Status of Forgeries*, „Leonardo", XV, 2 (1982), s. 115–117.

[62] D. Best, *The Aesthetic and Artistic*, „Philosophy" (1982); *idem*, *Feeling and Reason in the Arts*, London 1985, rozdz. 11.

[63] G. Hermeren, *Aspects of Aesthetics*, Lund 1983, s. 53–75.

[64] B. Dziemidok, *Aesthetic Experience and Evaluation* [w:] *Essays on Aesthetics*, J. Fisher (red.), Philadelphia 1983, s. 53–68; *idem*, *Aesthetic and Artistic Evaluations* [w:] *The Reasons of Art. Art works and the Transformations of Philosophy*, P. Mc Cormick (red.), Ottawa 1986.

[65] G. Schlesinger, *Aesthetic Experience and the Definition of Art*, „British Journal of Aesthetics", XIX, 2 (Spring 1979), s. 175.

Obie te definicje są klarowne i jednoznaczne, lecz stosunkowo łatwo je zakwestionować. Jest wiele bowiem różnych wytworów człowieka, które w standardowych warunkach, u odpowiednio przygotowanych odbiorców wywołują przeżycia estetyczne nie stając się przez to wcale dziełami sztuki. Wykazanie zawodności tych dwóch definicji nie jest jednak równoznaczne z podważaniem trafności i uniwersalności estetycznej koncepcji sztuki.

Spróbujmy uporządkować fakty i argumenty kwestionujące słuszność tej koncepcji.

ARGUMENTY FAKTOGRAFICZNE

1. Fakt posiadania przez jakiś przedmiot wartości estetycznych nie jest warunkiem wystarczającym uznania tego przedmiotu za dzieło sztuki, ponieważ wartości estetyczne właściwe są również niektórym przedmiotom naturalnym i pozaartystycznym tworom człowieka. Inaczej mówiąc, wartości estetyczne nie mogą być uznane za s w o i s t e wartości sztuki, ponieważ występują także poza sztuką.

2. Jeśli wszystkie wytwory awangardy artystycznej, uznane za dzieła sztuki są rzeczywiście dziełami sztuki, to wartości estetyczne nie są również warunkiem koniecznym, by jakiś wytwór człowieka osiągnął status artystyczny.

3. Jeśli oba powyższe twierdzenia są słuszne, to również wzbudzanie przez jakiś wytwór człowieka przeżyć estetycznych nie jest ani warunkiem koniecznym, ani wystarczającym, by dany artefakt, uznany został za dzieło sztuki.

4. Faktem jest także, że wartości swoiste dla poszczególnych form sztuki (wartości swoiście literackie, muzyczne, plastyczne itd.) różnią się od siebie tak znacznie, że teza Tatarkiewicza, iż nie stanowią one jednolitej klasy wartości, lecz pseudoklasę wydaje się bardzo prawdopodobna.

5. To samo można powiedzieć o przeżyciach wzbudzanych przez dzieła poszczególnych form sztuki. Różnice między przeżyciami literackimi a przeżyciami muzycznymi lub plastycznymi są tak istotne, iż zali-

[66] H. Osborne, *What is a Work of Art?*, s. 10.

czanie ich wszystkich do jednolitej klasy przeżyć estetycznych jest decyzją bardzo wątpliwą.

6. Przeżycie estetyczne wzbudzane przez przedmioty naturalne (krajobrazy, ciało ludzkie) i pozaartystyczne wytwory człowieka jest zawsze swoistą satysfakcją czy przyjemnością (lub odwrotnie nieprzyjemnością, szokiem czy odrazą) wywoływaną przez wyglądy (jakości zmysłowe i własności strukturalne) naocznie postrzeganych przedmiotów. Przeżycia wzbudzane przez wiele rodzajów dzieł sztuki, w szczególności przeżycia wzbudzane przez utwory literackie lub teatralne i filmowe są znacznie bardziej skomplikowane, bogatsze i zawierają prawie zawsze rozbudowane komponenty poznawcze mające niekiedy wyraźnie intelektualny charakter. W tej sytuacji pogląd, że jedynie przeżycia estetyczne są swoistymi i właściwymi przeżyciami, których doznajemy w obcowaniu z dziełami sztuki może budzić uzasadnione wątpliwości. Można więc uważać, że różnice między przeżyciami estetycznymi – tak jak je określają psychologowie, gdy odróżniają je od przeżyć poznawczych, religijnych, erotycznych itp., a przeżyciami wzbudzanymi przez niektóre arcydzieła – są różnicami jakościowymi. Inaczej mówiąc, przy ścisłym i wąskim rozumieniu przeżyć estetycznych nie tylko przeżycia wzbudzane przez produkcję artystyczną neoawangardy, lecz także przeżycia wzbudzane przez niektóre rodzaje sztuki tradycyjnej odbiegają znacznie od modelowego przeżycia estetycznego.

ARGUMENTY METODOLOGICZNE

7. Koncepcja estetycznej natury sztuki jest błędna, ponieważ – podobnie jak wszystkie inne esencjalistyczne teorie sztuki – opiera się na błędnym założeniu, że sztuka posiada jakąś dającą się wykryć istotę.

8. Koncepcja estetycznej natury sztuki jest błędna, ponieważ nie może dostrzec kulturowej natury sztuki, szukając jej wyróżników w sferze zmysłowo postrzeganych własności przedmiotów artystycznych oraz w sferze jednostkowych przeżyć odbiorców sztuki.

9. Nie tylko sztuka jest zjawiskiem kulturowym i historycznym, kulturowo uwarunkowane są również rodzaje wartości, preferencji i przeżyć estetycznych, lecz co najważniejsze, dla rozważanej kwestii kulturowo i historycznie uwarunkowany jest również związek wartości przeżyć estetycznych ze sztuką. W historii sztuki istniały okresy, gdy wartości estetyczne były dla sztuki niezwykle istotne, możliwe jest jednak również rozluźnienie tego związku i uznanie zarówno w teorii, jak i w praktyce artystycznej wartości estetycznych za wartości dla sztuki drugorzędne.

KONTRARGUMENTY OBROŃCÓW ESTETYCZNEJ KONCEPCJI SZTUKI

W pracach obrońców estetycznej koncepcji sztuki można wyróżnić cztery zasadnicze strategie.

1. Strategia pierwsza polega na zaproponowaniu nowych, bardziej wyrafinowanych i odpornych na krytykę wersji estetycznych definicji dzieła sztuki i estetycznych teorii sztuki (M. C. Beardsley, W. Tolhurst, P. N. Humble, R. Eldridge).

2. Strategia druga polega na próbie wykazania, że pozbawione walorów estetycznych produhty neoawangardy nie są dziełami sztuki (H. Osborne, P. N. Humble), w bardziej umiarkowanej wersji zaś na wykazaniu, że ich status artystyczny jest wątpliwy (T. J. Diffey).

3. Strategia trzecia jest odwrotnością drugiej i polega na wykazaniu, że wytwory i działania neoawangardy mają status artystyczny, ponieważ wbrew deklaracjom swych twórców nie są pozbawione walorów estetycznych, są to po prostu wartości estetyczne nowego typu. W rzeczywistości sztuka awangardowa rozszerza i wzbogaca zakres wartości estetycznych i rozwija wrażliwość estetyczną odbiorców (T. Pawłowski i chyba również M. Gołaszewska).

4. Strategia czwarta polega na krytyce tych teorii sztuki, które stanowią bezpośrednie zagrożenie dla estetycznej koncepcji sztuki (M. C. Beardsley, M. Mitias, R. Eldridge).

Konsekwentnym obrońcą estetycznej koncepcji sztuki był wybitny estetyk amerykański M. C. Beardsley. Pod wpływem nowych faktów artystycznych oraz różnych argumentów krytycznych wysuwanych wobec koncepcji, zmodyfikował częściowo swe rozważania i definicje. Pozostał jednak do końca wierny przekonaniu o estetycznej naturze sztuki. „Pojęcie sztuki i pojęcie estetyczności – pisał w swej *Obronie wartości estetycznych* (*In Defense of Aesthetic Value*) – stały ściśle ze sobą związane; sztuka jako przedsięwzięcie społeczne interpretowana jest w kategoriach celu este-

tycznego [...], tak samo jak sąd o poszczególnych dziełach sztuki rozpatrywany jest w kategoriach sukcesu estetycznego"[67].

Choć w latach osiemdziesiątych Beardsley zrezygnował z traktowania dzieł sztuki jako przedmiotów estetycznych, w swej definicji dzieła sztuki bronił przekonania o estetycznym charakterze sztuki. „Dzieło sztuki – pisał – jest bądź układem warunków zamierzonych jako zdolne do dostarczenia przeżycia o wyraźnie estetycznym charakterze, bądź też (incydentalnie) jest uporządkowaniem należącym do klasy lub typu układów, dla których zdolność ta jest czymś typowym"[68]. Prościej sprawę ujmując, dzieło sztuki jest czymś, co jest produkowane a intencją jest, by było zdolne do zaspokojenia zainteresowania estetycznego (*aesthetic interest*). Ważnymi cechami tej definicji są jej klasyfikacyjny charakter, czyli neutralność aksjologiczna, oraz to, że nie mówi się w niej o faktycznym wywoływaniu przeżycia estetycznego, lecz o twórczej intencji wytworzenia przedmiotu zdolnego do wywołania tego przeżycia.

W tym kierunku poszły również próby określenia dzieła sztuki zaproponowane przez Tolhursta i Humble'a. Ten pierwszy uważał, że przyczyną zawodności definicji Schlesingera i Osborne'a jest nadmierny ich radykalizm przejawiający się w tym, że obejmują one tylko udane dzieła sztuki, to znaczy dzieła sztuki faktycznie wzbudzające pozytywne przeżycia estetyczne. Według Tolhursta można tego uniknąć wprowadzając do definicji pojęcie intencji i nadając jej następujący kształt: „Przedmiot X jest dziełem sztuki wtedy i tylko wtedy, gdy istnieje osoba, która wyprodukowała, stworzyła i umieściła X tam, gdzie X się znajduje z intencją spowodowania tego, że X służy przede wszystkim jako przedmiot (pozytywnego) doświadczenia estetycznego"[69].

Podobne stanowisko zajmuje Humble, który uważa, że najlepszym rozwiązaniem jest określenie dwóch minimalnych i koniecznych zarazem (paradygmatycznych) warunków, które muszą być spełnione przez każde dzieło sztuki. Warunki te są następujące: „(1) dziełem sztuki jest coś wyprodukowanego przede wszystkim z intencją wywołania kontemplacji estetycznej; i co (2) przedstawia jakości wartościowe, których obecność

[67] M. C. Beardsley, *In Defense of Aesthetic Value*, s. 729.
[68] M. C. Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, „Metaphilosophy", I, 1 (1910), s. 299.
[69] W. Tolhurst, *op. cit.*, s. 265.

w dziele zawdzięczamy (w pewnym stopniu) artyście (lub artystom), tj. komuś, kto działa głównie z wyżej wymienioną intencją"[70]. Przy wyborze tych koniecznych warunków Humble kierował się, jak stwierdza, zarówno ich ważnością dla sztuki, jak też ich przydatnością w rozpoznawaniu bardziej zagadkowych form sztuki awangardowej. W szczególności zaś określenie tych dwóch warunków przydatne jest dla podważania bezpodstawnego, lecz dość popularnego wśród rzeczników awangardy przeświadczenia, „że wszystko, co jest wyprodukowane pod szyldem sztuki (nawet antysztuka) jest sztuką"[71].

Nietrudno zauważyć, że definicje Beardsleya i Tolhursta nie odznaczają się prostotą i klarownością. Słabością zaś wszystkich trzech określeń jest, jak sądzę, wyprowadzenie do definicji, bardzo ważnego dla autorów, lecz dość kłopotliwego pojęcia „intencja". Wszyscy trzej autorzy mają zresztą świadomość trudności ustalenia rzeczywistych intencji twórcy. Humble przyznaje także, że warunek ten nie wytrzymuje konfrontacji ze sztuką średniowieczną. Nie widzą oni jednak innej możliwości określenia sztuki w duchu zmodernizowanej wersji estetycznej koncepcji sztuki niż posłużenie się kategorią intencji.

Najbardziej rozbudowaną próbę przedstawienia zmodernizowanej wersji estetycznej koncepcji sztuki znaleźć można w interesującym artykule Richarda Eldridge'a *Form and Content: An Aesthetic Theory of Art*. Analizuje on główne przyczyny i kierunki ataku na estetyczną koncepcję sztuki. Określa też warunki, jakie powinna spełniać zadowalająca wersja estetycznej koncepcji i zgłasza własną propozycję takiej teorii. Według Eldridge'a każda adekwatna koncepcja estetycznej natury sztuki musi spełniać trzy warunki. Po pierwsze, musi dopuszczać, że istnieje więcej jakości estetycznych niż piękno i brzydota. Po drugie, różnorodność jakości estetycznych właściwych różnym formom sztuki jest tak ogromna, że jeśli istnieje jakaś jakość estetyczna wspólna wszystkim dziełom sztuki, to musi ona mieć złożony, kontekstualny i względny charakter. Po trzecie wreszcie, by uniknąć wielu zarzutów wysuwanych przeciwko estetycznej koncepcji sztuki jej zwolennicy powinni przyznać, że gust jest ideologizowany. Faktem jest bowiem, że wiele tak zwanych sądów estetycznych (sądów o piek-

[70] P. N. Humble, *The Philosophical Chalange of Avant-Gard*, s. 125.
[71] *Ibidem*, s. 127.

nie, harmonii itp.) można zrozumieć najlepiej wtedy, gdy się uwzględni ich społeczne uwarunkowanie. Eldridge proponuje w związku z tym, by za jakość estetyczną wspólną dla wszystkich dzieł sztuki (*artmaking aesthetic quality*) uznać odpowiedniość treści i formy. Zadowalająca, wzajemna odpowiedniość treści i formy jest, jego zdaniem, warunkiem koniecznym i wystarczającym do osiągnięcia przez twór ludzki statusu artystycznego[72]. Przeżycie estetyczne wzbudzone przez dzieło sztuki to nic innego jak satysfakcja, której źródłem jest właśnie wzajemna odpowiedniość treści i formy. Eldridge zdaje sobie oczywiście sprawę, że nie jest to pomysł nowy i oryginalny, uważa jednak, że przyjęcie takiego rozwiązania pozwala stworzyć konkretną teorię praktyki artystycznej, odbioru sztuki i krytyki artystycznej, co zresztą stara się rzeczowo i dość szczegółowo udowodnić[73]. Mimo poczynienia interesujących spostrzeżeń i wypowiadania inspirujących myśli, Eldridge'owi nie udało się stworzyć zadowalającej wersji estetycznej koncepcji sztuki. Wzajemna zgodność treści i formy nie może być uznana za uniwersalną jakość estetyczną konstytuującą sztukę. Jeśli nawet można byłoby uznać ją za warunek konieczny (co wcale nie jest bezsporne), to z pewnością nie jest to warunek wystarczający. Warunek ten spełniony jest bowiem przez wiele różnych tworów człowieka (prace naukowe, traktaty filozoficzne, artykuły publicystyczne, kazania, przemówienia polityczne) wcale nie nadając im tym samym statusu dzieł sztuki. Spełnienie tego warunku z reguły nadaje tworom człowieka walor estetyczny, nie jest to jednak *artmaking aesthetic quality*, jak sugeruje autor.

Osborne i Humble bronią estetycznej koncepcji sztuki przez wykazywanie, że produkty neoawangardy pozbawione są walorów estetycznych, nie wzbudzają przeżyć estetycznych i dlatego nie mogą być uznane za dzieła sztuki. Krytyczne uwagi Osborne'a, który jest bardziej radykalny w krytyce neoawangardy, dotyczą *ready-mades* Duchampa, happeningów, sztuki ciała, sztuki ziemi (*land art*) i, oczywiście, sztuki konceupualnej. Osborne uważa, że ani deklaracja twórców, ani akceptacja ich propozycji twórczych przez *Art Establishment* nie mogą być uznane za wystarczające warunki uznania jakichś ludzkich wytworów lub form aktywności za dzieła sztuki. Estetycy powinni oczywiście, jego zdaniem, odrestaurować swoje

[72] R. Eldridge, *op. cit.*, s. 306–308 i 315.
[73] *Ibidem*, s. 309–315.

tradycyjne kategorie, nie mogą jednak zrezygnować z prób ustalenia racjonalnych zasad odróżnienia tego, co jest sztuką, od tego, co sztuką nie jest. Nie powinni także zapomnieć, że „jeśli denotowanie jakiegokolwiek pojęcia jest rozszerzone nadmiernie, tak że obejmuje wiele nie związanych ze sobą i przeciwstawnych sobie rzeczy, to pojęcie to staje się w tym zakresie puste, pozbawione znaczenia. Tak więc jeśli, «sztuka» rzeczywiście obejmuje każdy rodzaj aktywności, to pojęcie sztuki staje się dość dosłownie pojęciem pustym, pseudopojęciem"[74].

W tym samym kierunku zmierza Humble, który poddaje szczegółowej i wnikliwej analizie estetycznej *ready-mades* Duchampa, zastanawiając się, czy wszystkie z nich zasługują na miano dzieł sztuki. W rezultacie tej analizy Humble dochodzi do wniosku, że tylko niektóre z nich posiadają walory estetyczne (np. *Koło do roweru*), są dziełami sztuki, jednak większość z nich nie osiąga tego statusu. Niektóre (np. *Fontanna*, *Suszarka do butelek* i *Grzebień*) nie należą do sztuki, lecz do antysztuki i świadomie zostały przez Duchampa wybrane, ponieważ nie spełniały koniecznych i wystarczających warunków sztuki, jako pozbawione walorów estetycznych. Nie mogą one być zaliczone do sztuki, ponieważ są antysztuką, a antysztuka jest antysztuką właśnie[75].

Trzecią kategorią *ready-mades* (np. *it Trap* i *Fresh Widow*) określa mianem „obrazowych aktów mowy" (*pictorial speech acts*). Humble (pod wpływem Danto) uważa, że *ready-mades* tego trzeciego typu są rodzajem twierdzeń, komentarzy, protestów lub żartów, przy wypowiadaniu których artysta posłużył się plastycznymi środkami wyrazu (*pictorial means*) zamiast słów[76].

Kilka lat wcześniej przypadek *ready-mades* był wnikliwie analizowany przez T. J. Diffeya. Nie kwestionując osiągnięć artystycznych i historycznej roli Duchampa uważał on równocześnie, że „*ready-mades* nie muszą być bezkrytycznie zaliczane do sztuki"[77]. Dodawać przy tym, że pochopnie uznając je (wbrew intencjom samego Duchampa) za dzieła sztuki, teoretycy negują tym samym jego osiągnięcia, ponieważ „uznawanie, że antysztuka jest po prostu jedną z najnowszych form sztuki, jest równoznaczne

[74] H. Osborne, *Aesthetic Implication*.
[75] P. N. Humble, *Duchamp's Ready-mades*, s. 57.
[76] *Ibidem*, s. 59–62.
[77] T. J. Diffey, *On Defining Art*, s. 21.

z unieważnieniem jej znaczenia"[78]. Można uznać, że *Fontanna* Duchampa odegrała ważną rolę w historii sztuki, wcale nie uznając jej za dzieło sztuki. Nie wszystko bowiem co odgrywa ważną rolę w historii jakiejś dziedziny, musi być bezpośrednim przedmiotem tej historii. Maszyna drukarska na przykład odegrala ogromną rolę w historii literatury, nie stając się przez to wcale utworem literackim. Diffey wysuwa jeszcze inny argument w obronie estetycznej koncepcji sztuki. Uważa on mianowicie, że estetyczna koncepcja sztuki umożliwia obronę autonomii sztuki, podważenie zaś tej koncepcji stanowi zagrożenie dla autonomiczności sztuki i może prowadzić do przeświadczenia o jej zbyteczności i zastępowalności[79].

Zupełnie inaczej estetycznej koncepcji sztuki broni Tadeusz Pawłowski. Głosi on pogląd o ciągłości sztuki i uważa, że twórczość neoawangardy nie jest pozbawiona walorów estetycznych. Zgodnie z wyznawanym przez siebie panestetyzmem Pawłowski twierdzi, że wszystkie przedmioty i jakości mają zdolność oddziaływania estetycznego. Zdolność ta nie zawsze jest jednak urzeczywistniona. Rola artysty polega na odkrywaniu wartości estetycznych lub stwarzaniu nowych i odmian oraz na rozwijaniu naszej wrażliwości estetycznej. Sztuka neoawangardowa ma duże zasługi w dziedzinie rozszerzania sfery wartości estetycznych i rozwijania naszej wrażliwości. Wbrew pozorom i deklaracjom samych twórców sztuka neoawangardowa nie jest pozbawiona wartości estetycznych i zdolności wzbudzania przeżyć estetycznych. Są to jednak wartości estetyczne nowego typu (związane na przykład z nowymi materiałami i nowymi środkami wyrazu) oraz przeżycia estetyczne odmienne od tradycyjnego modelu. Po pierwsze, same jakości zmysłowe nowych materiałów, którymi posługuje się sztuka „działają odmiennie, wywołują swoisty wstrząs, działają odpychająco, fascynują, odurzają poznaniem intymnych sfer ciała i psychiki człowieka, wywołują odległe ciągi skojarzeń z elementarnymi podstawami bytu i losu człowieka na ziemi, z pradawną refleksją o powstaniu i naturze świata"[80]. Po drugie, zdaniem Pawłowskiego „główne źródło wartości estetycznych przesunęło się z jakości zmysłowych i formalnych na wartość umysłową realizacji, na ciągi skojarzeń intelektualno-emocjonalnych"[81].

[78] *Ibidem*, s. 22.
[79] T. J. Diffey, *Aesthetic Instrumentalism*.
[80] T. Pawłowski, *Awangarda i wartości estetyczne*, s. 88.
[81] *Ibidem*, s. 89.

Już z tych dwóch cytatów widać, że Pawłowski rozumie pojęcia „przeżyć estetycznych" i „wartości estetycznych" niezmiernie szeroko. Przy tak szerokim rozumieniu tracą one swą określoność i użyteczność. To właśnie przed taką postawą słusznie przestrzega estetyków Osborne. Cenimy sobie wartości estetyczne i przeżycia estètyczne właśnie dlatego, że nie wszystko jest wartościowe estetycznie i nie każde przeżycie jest przeżyciem estetycznym. Panestetyzm nie pozwala ani wyróżnić zjawisk estetycznych, ani ich scharakteryzować i zinterpretować. Pawłowski ma oczywiście rację, gdy twierdzi, że twórczość neoawangardy nie jest pozbawiona walorów estetycznych. Problem jednak nie polega na tym, czy dzieła neoawangardowe są całkowicie pozbawione jakości i wartości estetycznych. Wartości estetycznych nie są przecież pozbawione również zjawiska przyrody, konstrukcje techniczne, a nawet prace naukowe. Problem polega na tym, czy jakości i wartości estetyczne są czynnikami konstytuującymi tę twórczość, czy należą do jej paradygmatu.

Do najnowszych teorii sztuki, najbardziej podważających estetyczną koncepcję sztuki, należą antyesencjalizm i teoria instytucjonalna. Dlatego też niektórzy rzecznicy przekonania o estetycznej naturze sztuki konsekwentnie polemizują z antyesencjonalizmem i instytucjonalizmem. Poza Beardsleyem postawa taka właściwa jest Mitiasowi i Eldridge'owi. Zdaniem Eldridge'a antyesencjalizm odnosi sukces tylko wtedy, gdy jest rozumiany jako krytyka prób wyróżnienia uniwersalnych kryteriów sztuki w oderwaniu od praktyki społecznej. Tak rozumiany antyesencjalizm nie godzi jednak w teorie sztuki, które nie tracą kontaktu z rzeczywistą praktyką artystyczną i uwzględniają w swych analizach kontekst historyczny i kulturowy. Antyesencjalizm bardziej radykalny, kwestionujący wszelkie próby wyróżnienia kryteriów sztuki, jest natomiast koncepcją błędną[82].

Konsekwentnym zwolennikiem estetycznej koncepcji sztuki jest również Michael Mitias, dla którego nie ulega wątpliwości, że celem sztuki jest tworzenie przedmiotów wartościowych estetycznie[83]. Broniąc przekonania o estetycznej naturze sztuki w polemice z antyesencjonalizmem i instytucjonalizmem Mitias równocześnie w sposób bardzo przekonujący dowodzi, że nie można stworzyć pełnej i trafnej teorii sztuki nie uwzględ-

[82] Por. R. Eldridge, *op. cit.*, s. 305.
[83] M. Mitias, *Creativity and Aesthetics*.

niając problematyki twórczości artystycznej, wykazując przy tym jednostronność tych teorii, które ignorują tę problematykę programowo. Przy tej okazji Mitias podważa jednak najbardziej radykalną wersję estetycznej koncepcji sztuki. Stwierdza bowiem słusznie, że kreatywność (*createdness*) stanowiąca jeden z konstytutywych czynników sztuki nie należy do postrzegalnych bezpośrednio właściwości dzieła[84]. Jest więc niewątpliwie wartością artystyczną, ale (zgodnie z przyjętym w tej pracy rozumieniem zjawisk estetycznych) nie jest wcale jakością estetyczną. Chociaż więc Mitias nie odróżnia *explicite* wartości estetycznych dzieła sztuki od jego wartości artystycznych, to zbliża się bardzo do tego stanowiska, dostarczając ważnego argumentu uzasadniającego jego słuszność. Pod tym względem zajmuje stanowisko analogiczne do J. Fishera, który nie odróżniając *explicite* wartościowania artystycznego i estetycznego dzieła sztuki dowodzi jednak, że możliwe jest wartościowanie sztuki jako sztuki właśnie, bez jakiegokolwiek związku z przeżyciem estetycznym.

Mamy, jak sądzę, dwie zasadnicze możliwości w tej sprawie: albo tak rozszerzyć rozumienie pojęć „wartości estetyczne" i „przeżycia estetyczne", że obejmą one wszystkie istotne i własne (wewnętrzne) wartości wszystkich form sztuki i wszystkie rodzaje przeżyć wzbudzanych przez dzieła sztuki u kompetentnych odbiorców, pojęcia te stracą jednak wówczas swój jednoznaczny i określony sens i przestaną być użyteczne; albo też przyjąć wąskie rozumienie pojęć (przyjęte między innymi w tej pracy) i pogodzić się z faktem, że wartości estetyczne nie tylko nie są swoistymi wartościami sztuki, lecz co więcej nie są jedynymi istotnymi i własnymi, czyli artystycznymi (gwarantującymi dziełu sztuki jego artystyczny status) jej wartościami. Jeżeli tak, to muszą istnieć pewne rodzaje (odmiany) wartości artystycznych nie sprowadzalne do wartości estetycznych, różne od nich. Wówczas również wartościowanie estetyczne (nierozerwalnie związane z przeżyciem estetycznym) nie jest jedyną uprawnioną formą wartościowania sztuki jako sztuki właśnie.

Jeśli estetyczne wartości sztuki mają stanowić wspólną klasę wartości z wartościami estetycznymi zjawisk pozaartystycznych (estetycznymi walorami przyrody i pozaartystycznych wytworów człowieka, urodą ludzkiego ciała itd.), to nie możemy przeżyć estetycznych z procesu wartościowania estetycznego wyeliminować. Przeżycie estetyczne jest bowiem niejako *ex definitione* związkiem ze sferą wartości estetycznych. Sztuka zaś była zawsze jednym z głównych źródeł wartości i przeżyć estetycznych i dlatego właśnie wartościowano ją z estetycznego punktu widzenia. Mimo znacznych przeobrażeń, jakie zaszły w sztuce XX w. nie przestała ona jako całość być źródłem wartości i satysfakcji artystycznych dla swych odbiorców.

[84] *Ibidem*, s. 58 i 62.

Praktyka sztuki najnowszej wskazuje, że możliwe są dzieła sztuki, które pozbawione są całkowicie lub prawie całkowicie walorów estetycznych. Nie zawsze jednak tak bywało, nie zawsze tak jest i nie zawsze tak być musi. Sztuka jest zjawiskiem kulturowym i zawsze jest przez kontekst historyczno-kulturowy zdeterminowana. Kontekst ten decyduje czy i w jakim zakresie, jakości i wartości estetyczne są koniecznym warunkiem zaistnienia dzieła sztuki, czy jakości estetyczne są jakościami konstytuującymi sztukę (*artmaking quality*).

Dokonana przeze mnie prezentacja sporu o estetyczną naturę sztuki nie jest oczywiście pełna. Nie wszyscy autorzy uczestniczący faktycznie w tym sporze mogli zostać przeze mnie uwzględnieni. Spór zresztą nie został zakończony i należy przypuszczać, że pojawią się nowe interesujące wypowiedzi w tej sprawie. Jak zwykle w przypadku kontrowersji dotyczącej tak fundamentalnej kwestii dopiero historia rozstrzygnie w sposób definitywny, która ze stron była bliższa prawdy. W tej chwili niewątpliwym zwycięzcą w tym sporze jest sama refleksja estetyczna, czy – jak niektórzy wolą – filozofia sztuki. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że została ona wzbogacona o nowe spostrzeżenia, nowe argumenty i wnikliwe analizy zarówno tej niezwykle interesującej i złożonej formy aktywności kulturowej człowieka jaką jest sztuka, jak też tej równie skomplikowanej i fascynującej dziedziny jaką jest sfera zjawisk estetycznych.

Czy można jednak już w tej chwili sformułować konkluzje wynikające z tego sporu? Sądzę, że można to zrobić, zdając sobie oczywiście sprawę, że nie mogą one pretendować do miana rozstrzygnięć definitywnych. Obie strony uczestniczące w sporze dysponują bowiem argumentami, których nie można zignorować lub zlekceważyć.

Estetyka, jeśli chce pretendować do miana teorii sztuki lub przynajmniej racjonalnej refleksji nad sztuką, nie może upraszczać sobie zadania. To znaczy nie może ona ignorować twórczości neoawangardowej, nie-

zależnie od tego, czy istnieją dostateczne powody, by twórczość tę uznać za sztukę. Twórczość ta jest jednak faktem kulturowym, a w pracy badawczej faktów ignorować nie wolno. Estetyka nie może też nie uwzględniać faktu niebywałej różnorodności sztuki. Różnorodności wynikającej nie tylko ze znacznej odmienności poszczególnych form, rodzajów i gatunków sztuki, lecz również ze względu na historyczną zmienność sztuki i kulturową odmienność jej typów. Dlatego też sądzę, że najtrudniej bronić estetycznej koncepcji sztuki na gruncie tych koncepcji filozoficznych i orientacji metodologicznych, które nie uwzględniają historycznych i kulturowych uwarunkowań sztuki. Wzięcie pod uwagę uwarunkowań historycznych i kulturowych nie jest oczywiście równoznaczne z rezygnacją z uogólnień. Estetyka, która przekształciłaby się w historię poglądów i smaku estetycznego przestanie być dyscypliną filozoficzną.

Z drugiej jednak strony estetycy nie powinni koncentrować swej uwagi wyłącznie na twórczości neoawangardowej. Faktem jest bowiem, że istnieje, rozwija się i jest ludziom potrzebna sztuka, dla której jakości i wartości estetyczne nie przestały być ważne, sztuka mniej lub bardziej tradycyjna. Co więcej, ta tradycyjna sztuka związana jest ściśle z najnowszymi środkami wyrazu i komunikacji (dotyczy to nie tylko filmu i telewizji, lecz w jakimś stopniu wszystkich głównych form sztuki). Faktem jest także, że ludzie nie wyzbyli się potrzeb estetycznych, że cenią sobie przedmioty i stany rzeczy wartościowe estetycznie, dostarczające im przeżyć estetycznych. Gdyby więc nawet koncepcja estetycznej natury sztuki została ostatecznie przezwyciężona w teorii i praktyce artystycznej (mam nadzieję, że do tego nigdy nie dojdzie), zjawiska estetyczne nie powinny być ignorowane przez filozofów. Nie sądzę też, by kiedykolwiek mogła powstać pełna i zadowalająca teoria sztuki, która będzie konsekwentnie analizowała sztukę w całkowitej izolacji od sfery zjawisk estetycznych.

Część III

SPÓR O KATEGORIE ESTETYKI ORAZ NATURĘ ZJAWISK ESTETYCZNYCH I ARTYSTYCZNYCH

Rozdział 9

KATHARSIS JAKO KATEGORIA ESTETYCZNA

WPROWADZENIE: ARYSTOTELES I JEGO INTERPRETATORZY

Sądzi się dość powszechnie, że twórcą pojęcia katharsis jest Arystoteles. Pogląd ten jednak słuszny jest tylko w zakresie teorii literatury, nie wiadomo bowiem, by ktokolwiek przed Stagirytą łączył je z tragedią. W każdym razie katartyczne oddziaływanie sztuki dostrzegano już wcześniej. Grecy na długo przed nim sądzili, że jedna z głównych form ówczesnej sztuki, *choreja*, stanowiąca połączenie muzyki, tańca i śpiewu, pozwala temu, kto tańczy i śpiewa, wyrazić i rozładować uczucia, co przynosi mu ulgę.

Przekonanie o katartycznym oddziaływaniu muzyki Arystoteles przejął najprawdopodobniej od pitagorejczyków. Dokonał on jednak rozszerzenia katharsis na poezję ze szczególnym uwzględnieniem tragedii. Dał temu wyraz w swej słynnej definicji tragedii podanej w *Poetyce*. Definicja ta kończy się stwierdzeniem następującym: „Przez to, co wzbudza litość i trwogę, dokonuje oczyszczenia takich uczuć". Ta enigmatyczna wypowiedź Stagiryty dostarczyła na przeszło dwa tysiące lat przedmiotu sporów interpretatorom i badaczom jego twórczości[1]: historykom filozofii, teoretykom literatury, estetykom, językoznawcom, psychologom, psychiatrom itd. Spory dotyczyły przede wszystkim ustalenia znaczenia, jakie przypisywał terminowi katharsis sam Arystoteles.

[1] Przegląd różnych interpretacji katharsis dokonany został m.in. w pracy I. Bywatera, *Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford 1909, s. 152–161 oraz 361–365. Z najnowszych prac zawierających takie przeglądy na uwagę zasługują T. Brunius *Inspiration and Katharsis*, Uppsala 1966, s. 55–67 oraz A. Anikst, *Tieorija dramy ot Aristotela do Lessinga*, Moskwa 1967, s. 46–55.

Niektórzy sądzili, że rozumiał on przez to oczyszczenie (wysublimowanie) samych uczuć, oczyszczenie (*purification*) ich bądź z fizjologicznego zabarwienia, bądź z egoistycznego posmaku. Inni interpretatorzy dowodzili natomiast, że Arystoteles miał na myśli nie oczyszczenie uczuć, lecz oczyszczenie duszy przez rozładowanie pewnych napięć, co w efekcie miało przynosić mu ulgę. W różnych okresach popularność tych dwóch zasadniczych interpretacji była różna, obecnie jednak więcej zwolenników ma pojmowanie katharsis jako wyładowanie (*purgatio*)[2].

Przyznać tu należy, że obrońcy obu konkurencyjnych interpretacji znajdują argumenty na rzecz swoich tez zarówno w samych pracach Arystotelesa (*Poetyka*, *Polityka*, a niekiedy także *Etyka Nikomachejska*), jak też w szerokim kontekście kulturowym jego czasów. Odwołują się bowiem nie tylko do świadectw mówiących o znaczeniu i funkcjach społecznych ówczesnego teatru i muzyki, lecz także do teorii i praktyki medycznej Hipokratesa oraz do historii rytuałów i misteriów różnych kultur religijnych Grecji antycznej. Definitywne rozstrzygnięcie problemu wydaje się mało prawdopodobne. Zwolennicy obu zasygnalizowanych interpretacji nie mieli wszakże wątpliwości, że pojęcie to dotyczy końcowego efektu tragedii jej oddziaływania na psychikę odbiorców.

W wieku XX pojawiły się takie interpretacje Arystotelesa i takie przekłady jego tekstu, które utrzymują, że katharsis (rozumiane jako oczyszczenie) nie dotyczy przeżyć widzów, lecz struktury samej tragedii, że jest jednym z elementow jej kompozycji. To nie uczucia odbiorców mają ulegać oczyszczeniu, lecz sama fabuła i struktura akcji ze zbędnych i nieistotnych elementów[3]. Jakoż katharsis rzeczywiście jest pewnym oczyszczeniem i uporządkowaniem materiału, z którego tragedia jest zbudowana (materiał ten stanowią m.in. emocje): dzięki wyselekcjonowaniu i odpowiedniemu ukształtowaniu materiał ten osiąga walory estetyczne[4]. Wszelako twórcom i zwolennikom tej nowej interpretacji nie udało się jej na tyle uzasadnić, by stała się bardziej prawdopodobna niż koncepcja tra-

[2] Istnieją również próby kompromisowe, traktujące te dwie konkurencyjne interpretacje jako komplementarne. Zob. np. T. Brunius, *op. cit.*, s. 75.

[3] Inicjatorem tej interpretacji jest amerykański badacz G. Else, *Aristotle's Poetics; The Argument*, Cambridge Mass. 1957, zob. w szczególności s. 436–450.

[4] H. D. Goldstein, *Mimesis and Catharsis Reexamined*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1966, nr 4, s. 573–575.

dycyjna oczyszczenia przeżyć odbiorców, która w dalszym ciągu cieszy się większą popularnością.

Interpretatorzy katharsis z reguły wykraczają w swych rozważaniach poza granice estetyki filozoficznej, czerpiąc świadectwa i argumenty w obronie swych racji oraz pojęcia i terminy z takich dziedzin, jak antropologia kulturalna, gnozeologia, medycyna, psychologia, psychoanaliza i religioznawstwo. Dlatego też interpretacje ich nazywane są odpowiednio koncepcjami medycznymi, etycznymi, religijnymi itd. Wyczerpujące omówienie tych różnych interpretacji urosłoby do rozmiarów książki. Zadaniem na pewno interesującym i realnym byłoby uporządkowanie i klasyfikacja głównych typów rozumienia katharsis. Mogłoby to być tym bardziej pożądane, że dotychczasowe próby typologii i klasyfikacji głównych jego interpretacji[5] trudno uznać za idealne. Ale i to zadanie wykracza poza zamierzenia niniejszej pracy.

Ostateczne rozstrzygnięcie kwestii, jakie znaczenie przypisywał katharsis Arystoteles, jest, jak już zostało powiedziane, rzeczą niezwykle trudną i naprawdę obchodzi chyba tylko historyków i jezykoznawców. Każda epoka z konieczności daje trochę odmienną interpretację pojęcia, a dokonując tego, przynajmniej w części, przez pryzmat aktualnej wiedzy oraz aktualnie funkc-

[5] Najczęściej wyróżniane są trzy zasadnicze typy interpretacji: medyczna, religijna i etyczna. S. H. Butcher mówił o nich już w 1894 r. (zob. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, New York 1951, wyd. IV, s. 245). Badacze rosyjscy A. Łosiew i W. Szestakow obok tych trzech wymieniają jeszcze interpretacje hedonistyczną. Zob. A. Łosiew i W. Szestakow [w:] *Istorija estieticzeskich katiegorii*, Moskwa 1965, s. 97. Szwedzki estetyk T. Brunius omawia pięć zasadniczych koncepcji w tej kwestii, uzupełniając trzy wymienione wyżej interpretacją psychologiczną i estetyczną. Zob. T. Brunius, *op. cit.*, s. 61–66; radziecki historyk dramatu Anikst też mówi o 5 zasadniczych interpretacjach, ale pomijając religijną, poza etyczną i medyczną referuje także koncepcję intelektualistyczną i psychologiczno-estetyczną (S. H. Butcher) oraz formalno-strukturalną (G. Else). Zob. A. Anikst, *op. cit.*, s. 46–54. Amerykański estetyk Richard Kuhns nie uwzględnia natomiast interpretacji etycznej, za najważniejsze uznając cztery następujące: medyczną, gnozeologiczną, estetyczną i religijną. Zob. *idem*, *The House, The City and The Judge*, New York 1962, s. 105–115.

Zupełnie odmienną klasyfikację zaproponował w 1954 r. angielski autor T. R. Henn. Wyróżnił on 8 zasadniczych interpretacji katharsis: 1) teorię „radosnego bezpieczeństwa" Freytaga (*the joyful safety theory*); 2) teorię równowagi sił (I. A. Richards); 3) teorię Jamesa Joyce'a; 4) teorię zaszczepienia (*inoculation theory*); 5) teorię „redukcji do właściwych rozmiarów"; 6) teorię sadystyczno-masochistyczną; 7) teorię *Schadenfreude* oraz 8) teorię mityczno-rytualną. Zob. *idem*, *The Harvest of Tragedy*, New York 1966, wyd. II, s. 113–116.

jonujących koncepcji sztuki, w nieuchronny sposób modernizuje ją. Dlatego też należy wątpić, by komukolwiek udało się dowieść, że właśnie jego i tylko jego interpretacja wiernie oddaje intencje Stagiryty.

Wydaje się, że bardziej przekonująca jest koncepcja odnosząca katharsis do przeżycia odbiorcy i sugerująca, że oczyszczenie polega nie na wysublimowaniu uczuć, lecz na ich rozładowaniu. Z teoretycznego wszakże punktu widzenia bardziej interesujące jest to, czy katharsis (tak czy inaczej rozumiane) tłumaczy tzw. paradoks tragedii, tzn. fakt, że tragedia, przedstawiając cierpienia, a nawet śmierć bohatera, który w dodatku najczęściej wzbudza naszą sympatię, nie tylko nie rodzi przykrych uczuć, lecz, co więcej, dostarcza nam przyjemności estetycznej, wzbogacając nas duchowo i oddziałując aktywizująco. Dlaczego – inaczej mówiąc – obserwowanie cierpień w życiu jest dla większości ludzi przykre, a oglądanie analogicznych sytuacji w teatrze może być dla wielu źródłem niewątpliwej satysfakcji?

Problem swoistości przeżycia tragizmu i tajemnicy pozytywnego doznania płynącego z oglądania tragedii nie sprowadza się do analizy definicji Arystotelesa. Problem ten był rozważany wielokrotnie i wciąż budzi spory, niemniej jednak nie o to tu chodzi. Przedmiotem niniejszych rozważań jest wstępne przedstawienie hipotezy o katartycznej funkcji sztuki. Rzecz mianowicie w tym, w jakiej mierze i w jakim sensie można mowić o katartycznym oddziaływaniu sztuki w ogóle jako jednym z zasadniczych aspektów jej roli społecznej.

Wydaje się, że dociekania należy rozpocząć od przedstawienia tych koncepcji katharsis, które nie ograniczają jej efektu do tragedii, lecz wyrażają przekonanie, że oddziaływanie katartyczne jest jedną z podstawowych funkcji społecznych sztuki w ogóle.

SOCJOLOGIA I ANTROPOLOGIA KULTURALNA XX WIEKU. O KATARTYCZNEJ FUNKCJI SZTUKI

Często sądzi się, że zarówno samo odrodzenie się zainteresowań problematyką katharsis w sztuce, jak też potraktowanie oddziaływania katartycznego jako uniwersalnej funkcji społecznej sztuki w ogóle (a nie tylko tragedii) wiek XX zawdzięcza psychoanalizie. Przekonanie to nie jest jednak w pełni uzasadnione, przynajmniej z chronologicznego punktu widzenia,

ponieważ w obu tych sprawach psychoanalitycy zostali wyprzedzeni przez socjologów i historyków kultury. Freud, jak wiadomo, nie od razu zainteresował się problematyką sztuki i teorią kultury; większość jego prac z tego zakresu powstała po I wojnie światowej. Jedną z pierwszych publikacji Freuda z tej dziedziny była jego monografia o dowcipie (1905). Jednakże zdaniem większości autorow rekonstruujących poglądy Freuda w tej kwestii fundamentalne znaczenie dla psychoanalitycznej koncepcji katharsis w sztuce miała jego praca *Poza zasadą przyjemności*, która ukazała się w 1920 r. (w Polsce w 1975 r. w przekładzie J. Prokopiuka).

Tymczasem *Origins of Art* (*Początki sztuki*) socjologa fińskiego Yrjö Hirna opublikowane zostały w 1900 r., a *Ancient Art and Ritual* Jane Ellen Harrison (przedstawicielki słynnej szkoły antropologicznej z Cambridge) – w 1913 r.

Yrjö Hirn był jednym z pierwszych myślicieli czasów najnowszych, który mówił o ogromnych katartycznych możliwościach sztuki i właśnie w tej funkcji upatrywał jedno z najważniejszych źrodeł jej znaczenia społecznego. Uważał on, że sztuka może skutecznie wyzwalać ludzi z wewnętrznych napięć emocjonalnych i lepiej się do tego celu nadaje niż bezpośrednia ekspresja[6]. „Twórczość artystyczna – pisał Hirn – nigdy nie osiągnęłaby tak wysokiego rozwoju, gdyby była tylko środkiem uspokajania uczuć ludzkich. Ale ani sztuka, ani bezpośrednie formy ekspresji nie ograniczają się do ekscytowania, spełniają one także, i to nawet z większą efektywnością, misje wyzwalającą, katartyczną. Dostarczając człowiekowi bodźców intensyfikujących uczucia, związanych z różnorodnymi czynnościami duszy, sztuka równocześnie obdarza go spokojem wewnętrznym, w którym wszelkie silne emocje znajdują rozładowanie i odprężenie"[7].

Socjolog fiński zwraca również uwagę na to, że w wielu obrządkach religijnych i misteriach orgiastycznych (np. taniec tarantuli) uspokojenie wewnętrzne i rozładowanie napięcia nerwowego łączy się często z wyczerpaniem fizycznym[8]. Taniec zresztą w ogóle może służyć zarówno intensyfikacji uczuć przyjemnych, jak też złagodzeniu bólu, cierpienia, smutku czy rozpaczy, i na pierwszy rzut oka bardzo trudno odróżnić jedną jego

[6] Zob. Y. Hirn, *The Origins of Art. A Psychological and Sociological Inquiry*, New York 1900, s. 105.

[7] *Ibidem*, s. 71.

[8] *Ibidem*, s. 66–68.

formę od drugiej, zewnętrznie bowiem są z reguły jednakowe. Hirn przypomina słusznie, że szaleńcze zabawy i tańce towarzyszyły często w historii sytuacjom i wydarzeniom pozornie wykluczającym ich możliwość, np. epidemiom, wojnom czy klęskom głodu. Także „paradoksalne manifestacje, w których nadmierna rozpacz próbuje osiągnąć pewien rodzaj ulgi, są zewnętrznie nieodróżnialne od prawdziwej ekspresji radości[9].

Dla zrozumienia, dlaczego oglądanie rzeczy nieprzyjemnych przedstawionych w sztuce może być przyjemne, ważne znaczenie ma zdaniem Hirna fakt, że nie tylko przyjemność i rozkosz, lecz także ból i cierpienie mogą intensyfikować i wzbogacać nasze poczucie, nasz smak życia. Przytacza on także fakty świadczące o tym, że doznawanie bólu może w pewnych sytuacjach sprzyjać rozładowaniu napięcia nerwowego, a nowe doznanie bólowe innego typu pomaga niekiedy odwrócić uwagę od dotychczasowego nieznośnego cierpienia fizycznego.

Do ożywienia zainteresowania problematyką tragedii i komedii antycznej w znacznej mierze przyczyniły się badania i publikacje szkoły antropologicznej z Cambridge. Rzuciły one nowe światło na zagadnienie genezy i funkcji społecznych dramatu antycznego, nie pomijając oczywiście koncepcji katharsis. W większości jednak prac Gilberta Murraya, Francisa M. Cornforda, Jane E. Harrison czy polemizującego z nimi w pewnych kwestiach A. W. Picarda Cambridge'a koncepcja katharsis rozważana jest prawie wyłącznie w odniesieniu do tragedii i komedii. Uogólnienie dotyczące sztuki w ogóle i jednoznacznie sformułowane tezy przypisujące sztuce funkcję katartyczną można znaleźć przede wszystkim we wspomnianej książce J. E. Harrison *Ancient Art and Ritual*. Autorka utrzymuje w niej, że sztuka i religia wyrastają z nie zaspokojonych pragnień, z tych postrzeżeń i emocji człowieka, które nie znalazły ujęcia w działalności praktycznej[10]. Dowodzi ona w związku z tym pokrewieństwa sztuki antycznej z rytuałem. W szczególności dotyczy to sztuki dramatycznej, która zdaniem Harrison bezpośrednio z rytuału wyrasta[11]. Idea przewodnia pracy została sformułowana przez samą autorkę następująco: „Głównym twierdzeniem tej książki jest teza, że rytuał i sztuka mają wspólną pod-

[9] *Ibidem*.

[10] Zob. J. E. Harrison, *Ancient Art and Ritual*, New York–London 1913, s. 41.

[11] *Ibidem*, s. 136.

stawę w emocjach wobec życia i że sztuka prymitywna rozwija się naturalnie, przynajmniej w wypadku dramatu, wprost z rytuału"[12].

Skoro „cała sztuka wyrasta poprzez rytuał z silnych i ostrych emocji wobec życia"[13], to „główną funkcją sztuki jest prawdopodobnie intensyfikowanie i oczyszczanie emocji"[14]. Nie jest to sprawa błaha, bo emocje w istotny sposób wpływają na nasze myśli i aktywność życiową. Pozwala to sądzić, że „sztuka jest rzeczywistą wartością dla życia, i to w zupełnie dosłownym biologicznym sensie, ożywia ona bowiem, intensyfikuje i podtrzymuje rzeczywiste duchowe, a przez to i fizyczne życie [...], karmi ona i pielęgnuje wyobraźnię ducha i przez to wywyższa i umacnia całe ludzkie życie"[15].

W czasach najnowszych obserwujemy, zdaniem autorki, tendencje do powracania sztuki „przez rytualny most z powrotem do życia". Taką rytualną formą ekspresji uczuć wspólną dla wszystkich klas społecznych stał się według niej taniec współczesny.

Problem katartycznej funkcji sztuki podejmowany jest także w pracach współczesnych antropologów angielskich i amerykańskich. Profesor Uniwersytetu Pensylwańskiego w Filadelfii Anthony Wallace porusza tę kwestię w swej książce *Culture and Personality*. W rozdziale „Kultura i zdrowie psychiczne", charakteryzując bezpośredni i pośredni wpływ kultury jako środka prewencyjnego i terapeutycznego wobec jednostki ludzkiej, mówi on m.in. o „katartycznej strategii społeczeństwa". Stwierdza też, że większość kultur dostarcza okresowo członkom społeczeństwa swoistego „rekreacyjnego" katharsis, zachęcając ich do spełnienia w pewnych ustalonych okolicznościach swych życzeń, których realizacja w innych okolicznościach mogłaby być niepożądana[16]. Przykładem mogą być różne saturnalia, obrzędy orgiastyczne i festiwale.

[12] *Ibidem*, s. 166.

[13] *Ibidem*, s . 215–216.

[14] *Ibidem*, s. 211.

[15] Podobny pogląd wyraża znakomity badacz kultury antycznej G. Thomson twierdząc, że tragedia, podobnie jak orgia dionizyjska i wtajemniczenie w misteria „spełniały wspólną funkcję katharsis, czyli oczyszczenia, które odnawiało żywotność uczestników przez usuwanie napięć emocjonalnych, wynikłych ze sprzeczności rodzących się w toku przemian społecznych" (*idem*, *Ajschylos i Ateny. Studium nad społeczną genezą dramatu*, Warszawa 1959, s. 390).

[16] Por. A. Wallace, *Culture and Personality*, New York 1964, s. 190.

Wallace sądzi, że istnieje wiele rekreacyjnych zachowań spełniających funkcje społecznie aprobowanego katharsis. Zalicza do nich m.in.: gry i zabawy, sport, hobby, wycieczki turystyczno-krajoznawcze, uroczystości i przyjęcia, odurzenie alkoholowe, obrzędy żałobne – i właśnie sztukę. Wszystkie one nastawione są na to, by umożliwić katartyczne spełnienie życzeń, których zrealizowanie w życiu powszednim jest niemożliwe. Oczywiście różnorodne środki „katartycznej strategii społeczeństwa" są racjonalizowane i dostosowywane do istniejących warunków, a także do panujących poglądów na świat, mogą też ulegać instytucjonalizacji, jednakże sztuka nieodmiennie pozostaje jednym z najważniejszych i najefektywniejszych.

PSYCHOANALIZA O KATARTYCZNEJ FUNKCJI SZTUKI

W żadnym z wyżej zasygnalizowanych głównych sposobów rozumienia katharsis nie została wyodrębniona psychoanalityczna jego interpretacja. Nie najlepiej to chyba świadczy o tych klasyfikacjach, ponieważ interpretacja taka niewątpliwie istnieje. Co więcej, psychoanaliza wywarła znaczny wpływ na autorów piszących o katharsis (w szczególności od lat trzydziestych XX w.), których trudno byłoby uznać za autentycznych reprezentantów tej koncepcji. Znajduje to wyraz nie tylko w sposobie stawiania i rozwiązywania przez nich tkwiącego w niej problemu, w argumentacji i terminologii, lecz także w wyraźnie sformułowanych deklaracjach, podkreślających wielkie zasługi i osiągnięcia psychoanalizy w tej kwestii.

Te pozytywne oceny wypowiadane są dość często przez teoretyków, których nie można uznać za uczniów Freuda i którzy mogliby nawet protestować przeciwko traktowaniu ich jako przedstawicieli jakiejkolwiek odmiany psychoanalizy. By nie być gołosłownym, przytoczę trzy takie wypowiedzi: znanego historyka i socjologa sztuki Arnolda Hausera, estetyka z Berkeley Stephena C. Peppera oraz jednego z najwybitniejszych amerykańskich krytyków teatralnych i teoretyka dramatu Erica Bentleya.

Hauser uważa, że „arystotelesowska teoria katharsis znajduje nową interpretację i potwierdzenie w psychoanalizie"[17]. Pepper idzie dalej, stwierdzając, że „mechanizm katharsis był tajemnicą, dopóki Freud nie stworzył swej hipo-

[17] A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*, Warszawa 1970.

tezy, dla której uzasadnienia mógł przytoczyć dowody, empiryczne świadectwa. Zostały one ugruntowane wraz z badaniami i klinicznym doświadczeniem jego następców"[18]. Zdaniem zaś Bentleya „Freud rozwinął ideę katharsis bardziej, niż się to kiedykolwiek śniło jakiemukolwiek z jej interpretatorów"[19].

Spróbujmy obecnie rozważyć, kto ma rację: czy autorzy trzech powyższych wypowiedzi i wraz z nimi wszyscy ci, którzy uważają, że psychoanaliza wniosła znaczny wkład do teorii katharsis, czy też autorzy przytoczonych typologii i klasyfikacji głównych, jej odmian, którzy nie wyodrębniają w swych zestawieniach interpretacji psychoanalitycznej.

Sam Freud, rzecz ciekawa, nie stworzył własnej teorii katartycznego oddziaływania sztuki na odbiorców i nigdy zresztą tym problemem specjalnie się nie zajmował; posługując się terminem katharsis, nie łączył go ze sztuką, kiedy zaś wypowiadał interesujące uwagi dotyczące sztuki, nie używał go. Pojęcie katharsis on i jego uczniowie stosowali do określenia terapii polegającej na tzw. odreagowaniu przeżyć. Gdy pacjent nie mógł sobie przypomnieć dawnych stłumionych przeżyć (np. z powodu lęku przed dezaprobatą ze strony analityka), które były przyczyną jego urazów czy nerwic, wówczas można było go skłonić do swoistego „odegrania ich", do odreagowania ich jako aktywnych przeżyć, odreagowania połączonego z manifestacjami fizycznymi. Prowadziło to do rozładowania napięcia u pacjenta, przynosiło mu ulgę i stanowiło pierwsze stadium leczenia.

Drugim ważnym dla teorii katharsis poglądem Freuda jest sformułowana przez niego zasada przyjemności, rozumiana jako naturalna tendencja do uwolnienia aparatu psychicznego od napięć wewnętrznych i podniecenia. Rozładowywanie napięć i ekscytacji, zmniejszenie i osłabienie ich, przynosi człowiekowi przyjemność[20].

Obrona tej zasady i opartej na niej jednostronnej interpretacji teorii marzeń sennych napotkała w czasie I wojny światowej pewne trudności w związku z urazami traumatycznymi. Wbrew teorii żołnierze powracali w swych majaczeniach i marzeniach sennych do przykrych wspomnień, do sytuacji, w których zostali ranni. Freud wysunął wówczas interesujące przypuszczenie, że powrót w majaczeniach i marzeniach do przykrych wspomnień jest sposobem ich opanowywania. Przy okazji wspomniał też o istotnym fakcie, że niektóre utwory artystyczne, takie jak tragedia, nie szczędzą swym widzom bolesnych przeżyć, a mimo to odczuwane są przez nich jako coś przyjemnego[21]. Ta krótka wypowiedź Freuda stała się punktem wyjścia i ideą przewodnią większości psychoanalitycznych interpretacji katharsis[22].

[18] S. C. Pepper, *Concept and Quality*, New York 1968, s. 589.

[19] E. Bentley., *The Life of the Drama*, New York 1967, s. 228–229.

[20] Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 1975, s. 31–89.

Wygląda jednak na to, że dla psychoanalitycznej koncepcji katartycznej funkcji sztuki największe znaczenie mają te fragmenty teorii i wypowiedzi Freuda, w których wcale nie mówi on o katharsis czy tragedii, lecz o innych sprawach. Chodzi mianowicie, po pierwsze, o jego ogólną koncepcję struktury i dynamiki ludzkiej psychiki; po drugie, o przekonanie, że wyimaginowane doświadczenie i związane z nim przeżycia mogą w istotny sposob wpływać na stan naszej psychiki, na nasze rzeczywiste postawy życiowe i mogą dostarczyć nam, w formie zastępczej, częściowego spełnienia naszych pragnień; po trzecie zaś, o opracowaną przez Freuda pod koniec życia i rozwijaną przez jego uczniów koncepcji mechanizmów obronnych.

Wśród różnych mechanizmów obronnych omawianych przez psychonalityków największe znaczenie dla koncepcji katharsis mają sublimacja, identyfikacja i projekcja. Sublimacja dotyczy przede wszystkim relacji twórca – dzieło sztuki. Pojecie katharsis jest często stosowane przez psychoanalityków zarówno przy charakteryzowaniu procesu twórczego w ogóle, jak też w monograficznych studiach poświęconych wybranym twórcom[23]. Tu jednak ograniczam się do relacji dzieło sztuki – odbiorca i dlatego bardziej będą mnie interesowały projekcja i identyfikacja.

W dalszej charakterystyce psychoanalitycznej koncepcji katartycznego efektu sztuki ograniczę się do przedstawienia rozważań dwóch tylko

[21] Zob. *ibidem*, s. 33.

[22] Zob. np. pracę M. K. Wakmen, która stara się bardzo skrupulatnie zrekonstruować poglądy Freuda w tej sprawie w artykule *Dynamics of the Tragic Catharsis*, „Literature and Psychology" 1959, nr 3–4.

[23] Zob. np. interesujący szczególnie dla polskiego czytelnika, ze względu na odwoływanie się do twórczości Słowackiego i Zegadłowicza artykuł G. Bychowskiego, *From Catharsis to Work of Art: The Making of an Artist*, opublikowany w pracy zbiorowej *Psychoanalysis and Culture*, New York 1967, s. 390–409. W polskiej literaturze przedmiotu najpełniejszą prezentację poglądów Freuda na sztukę można znaleźć w książce Zofii Rosińskiej, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Warszawa 1985. Oryginalną interpretację sublimacji zaproponowała Jolanta Brach-Czaina w artykule: *Sublimacja jako ekspresja zagrożonych wartości* [w:] *Primum philosophari. Księga pamiątkowa Stefanowi Morawskiemu ofiarowana*, J. Brach-Czaina (red.), Warszawa 1993, s. 214–227.

autorów: Ernesta Krisa, autora w pewnym sensie już klasycznego studium o sztuce *Psychoanalytic Explorations in Art*, 1952, oraz Simona O. Lessera, który napisał mniej znaną u nas książkę *Fiction and the Unconscious*, 1957.

Wybierając tych właśnie autorów kierowałem się trzema względami: 1) pisząc o efekcie katartycznym nie ograniczają się oni do jednego gatunku artystycznego (np. tragedii lub komedii), lecz mówią o sztuce w ogóle; 2) są reprezentatywnymi przedstawicielami głównego nurtu psychoanalizy; 3) wykazują rzetelną znajomość sztuki i dochowując wierności duchowi psychoanalizy, unikają schematycznego podejścia do sztuki oraz ortodoksyjnego i dogmatycznego stosunku do wszystkiego, co kiedykolwiek Freud lub inni przedstawiciele tego kierunku powiedzieli. Innymi słowy, prace ich przy oczywistej dyskusyjności szeregu zawartych w nich tez nie kompromitują reprezentowanej przez nich doktryny, zaś ich wywody nie budzą nie zamierzonych przez autorów komicznych efektów, co niestety stało się udziałem pokaźnej liczby autorów psychoanalitycznych rozpraw o sztuce, z samym Ernestem Jonesem na czele[24].

„Postęp wiedzy psychoanalitycznej otworzył drogę do lepszego zrozumienia efektu katartycznego – stwierdza Kris – i nie możemy już dłużej zadowalać się poglądem, że zrepresjonowane emocje tracą władzę nad naszym życiem psychicznym z chwilą, gdy znalazły ujście. Sądzimy raczej, że to, co Arystoteles opisuje jako oczyszczenie, umożliwia odbudowanie przez *ego* kontroli, która została zagrożona przez instynktowne zatamowanie pragnienia. Znalezienie ujścia dla stłumionych impulsów pomaga ubezpieczyć lub odbudować tę kontrolę, przyjemność zaś, która stąd wynika, jest podwójna: polega na rozładowaniu napięcia i wzmocnieniu kontroli"[25]. A więc według niego katharsis nie sprowadza się wyłącznie do rozładowania zrepresjonowanych emocji i zatamowanych żądań instynktownych, lecz także, a nawet przede wszystkim, do odbudowania kontroli *ego* nad nimi.

Kris podkreśla także istotną rolę iluzji estetycznej. Daje ona odbiorcom sztuki bezpieczeństwo i gwarancję wolności od winy, ponieważ fantazja, której oddajemy się podczas percepcji utworu artystycznego, nie jest naszym własnym wymysłem. Pozwala to nam bez wewnętrznych oporów

[24] Mam tu na myśli słynne studium Jonesa o Hamlecie i Edypie, wydane w formie książkowej po raz pierwszy w 1949 r., *Hamlet and Oedepius*.

[25] E. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1964, s. 45.

doznawać uczuć, co do których moglibyśmy w innych okolicznościach mieć poważne wątpliwości, czy możemy sobie na to pozwolić. Iluzja estetyczna pozwala również na intensywność reakcji, która dla wielu jednostek byłaby bez tej ochrony niepożądana.

Jak wiadomo, kultura z reguły z dezaprobatą odnosi się do bardzo intensywnych manifestacji emocjonalnych z wyjątkiem tych, które zostały instytucjonalnie skanalizowane. Sztuka właśnie oferuje taką społecznie zaaprobowaną możliwość. Mimo to intensywność reakcji nie powinna być nadmiernie wysoka. Zbyt żywe reakcje zagrażają iluzji estetycznej i mogą ją zniszczyć. Kris jest przekonany, że podstawowym „mechanizmem, przez który urzeczywistnia się efekt katartyczny, jest zastępcze uczestnictwo w losie bohatera"[26]. Podkreśla przy tym, że stopień aktywności reakcji odbiorcy na dzieło sztuki jest zróżnicowany i zależy nie tylko od indywidualnych predyspozycji odbiorcy, lecz także od struktury dzieła sztuki i konwencji stylistycznej. Proces katharsis, o którym mówił Arystoteles, jest np. zdeterminowany złożonością tragedii jako dzieła sztuki; stąd taka różnorodność reakcji wywoływanych na widowni. Momentami bardzo istotne są tu także zmiany poziomów psychicznych, przejścia od aktywności do pasywności, różnicowanie stopnia osobistego zaangażowania w akcję[27].

Jedną z zasadniczych przesłanek interpretacji katharsis w pracy Simona Lessera jest pogląd, że głównym źródłem przyjemności doznawanej przez czytelnika podczas obcowania z beletrystyką nie jest wcale przeżycie poznawcze, lecz satysfakcja płynąca z uczestnictwa w fikcyjnych wydarzeniach przedstawionych przez autora i współuczestnictwo w losach bohaterów[28]. Bez przyjęcia założenia o aktywnym zaangażowaniu nie można – jak sądzi Lesser – wytłumaczyć w sposob zadowalający ani katharsis, ani przeżycia estetycznego. Świadectwem przeżywania w wyobraźni wydarzeń, o których czytamy, jest – zdaniem autora – intensywność i szczerość naszych reakcji, co szczególnie jest widoczne u młodych czytelników. Autor przytacza zresztą wyniki badań świadczące o istnieniu znacznego wśród nich przejmowania się wydarzeniami przedstawionymi w utworach beletrystycznych[29].

[26] *Ibidem*, s. 46.

[27] *Ibidem*, s. 62.

[28] Zob. S. O. Lesser, *Fiction and the Unconscious*, New York 1962, s. 248.

[29] *Ibidem*, s. 239.

To osobiste zaangażowanie przy czytaniu utworów literatury pięknej – kontynuuje Lesser – sprawia, że podobnie jak podczas naszego własnego fantazjowania możemy, z jednej strony, przez rodzące się wspomnienia, wracać do minionych wydarzeń naszego życia, z drugiej zaś – obcować z naszymi marzeniami, nadziejami i klęskami dotyczącymi przyszłości. Właśnie aktywny i osobisty charakter oraz znaczna intensywność tych przeżyć stwarzają możliwość rozładowania efektów i wyzwolenia od napięć, co wpływa także na kształt naszych życzeń i marzeń[30]. Dzięki osobistemu zaangażowaniu, które charakteryzuje nasze obcowanie z beletrystyką, jesteśmy więc nie tylko widzami lub czytelnikami, lecz także współuczestnikami przedstawionych wydarzeń.

Zaangażowanie to nigdy jednak nie jest zupełne; nawet przy największym zaabsorbowaniu nie zatracamy pewnego dystansu, nie zapominamy, że w rzeczywistości jesteśmy tylko czytelnikami, a świat literatury to świat fikcyjny, pełen zmyśleń, choć zarazem prawdziwy. Oczywiście w różnych fazach przeżycia estetycznego stopień naszego zaangażowania jest różny. Najczęściej jesteśmy widzami i zarazem uczestnikami wydarzeń, lecz w wielu momentach jesteśmy tylko widzami. Z reguły tak jest na samym początku przeżycia, kiedy utwór i jego bohaterowie nie oczarowali nas jeszcze, co dość często zdarza się dopiero na samym końcu.

Samo zaangażowanie i identyfikowanie się z bohaterami nie tłumaczyłoby jeszcze efektu katartycznego. Przeżycie nazwane przez Arystotelesa „katharsis" bierze się z niezauważalnej zmiany ról, jaka jest naszym udziałem podczas percepcji utworu artystycznego – przede wszystkim zmiany roli uczestnika wydarzeń (głównie lub wyłącznie) na rolę widza[31]. Utożsamianie się z bohaterami daje nam satysfakcję, ponieważ uczestnicząc w ich przygodach, możemy zastępczo zaspokoić swe instynktowne pragnienia. Kiedy jednak bohater zaczyna ponosić konsekwencje swych czynów, kiedy ściąga na siebie gniew bogów lub przeciwników i jego los zostaje przesądzony, widz łatwo unika przykrych konsekwencji, bo przecież nie jest tożsamy z bohaterem. Z reguły nie porzuca go natychmiast, lecz dopiero po pewnym czasie wyzwala się niepostrzeżenie ze swego osobistego zaangażowania. Lesser uważa przy tym, że to późniejsze wyzwolenie się jest jednym z warunków doznania ulgi katartycznej.

[30] *Ibidem.*

[31] *Ibidem*, s. 249 i 266.

Niekiedy dopiero po pewnym czasie, już po zakończeniu percepcji dzieła, powracamy całkowicie do roli widza. Lecz niezależnie od chwili, w której to nastąpi, właśnie ta zmiana pozycji wobec bohatera ma jego zdaniem decydujące znaczenie dla zrozumienia katharsis. Na przeżycie katartyczne składają się więc dwa zasadnicze czynniki: 1) odczucie emocjonalnej przyjemności wypływającej z utożsamiania się z bohaterami; 2) aprobująca percepcja postawy i zachowań bohatera i świadomość nieuchronności ich następstw.

W wypadku takich tragicznych postaci, jak Makbet, Otello, Anna Karenina czy Myszkin źródłem naszej satysfakcji może być świadomość, że to nie myśmy ulegli impulsom, które doprowadziły tych bohaterów do tragicznych rezultatów. Lesser podkreśla, że pojmuje katharsis nawet w odniesieniu do tragedii szerzej niż Arystoteles. „W efekcie wielkiej greckiej lub szekspirowskiej tragedii czujemy się oczyszczeni nie tylko z litości i trwogi, lecz także z pragnień, którym uległ bohater i których zaspokojenie stało się przyczyną jego cierpienia"[32].

Konieczną przesłanką wytłumaczenia natury ulgi katartycznej jest jednak założenie, że również my sami, dzięki współuczestniczeniu w czynach i przygodach bohatera, zastępczo zaspokoiliśmy te pragnienia. Osiągnąwszy to, odczuwamy rozładowanie, wolność od napięć i niepokoju oraz odprężenie. Czujemy się wolni także od zgubnych dla bohatera pragnień, gdyż te, choć nieobce nam, stały się wskutek percepcji dzieła mniej intensywne i łagodniejsze. Dzieje się tak z dwóch zasadniczych powodów: po pierwsze, udało się nam te pragnienia częściowo zastępczo zaspokoić; po drugie zaś, przypomniano nam także o nieuchronności kary spotykającej tych, którzy nie cofają się przed ich bezwzględnym zaspokojeniem. Katharsis zatem to nie tylko oczyszczenie z niepokojących nas uczuć, lecz także – jak to zauważył już Kris – odzyskanie kontroli nad pragnieniami instynktownymi. Albowiem tendencje, które były źródłem naszego niepokoju, bądź zostały wygaszone, bądź na tyle złagodzone i osłabione, że mogą łatwo być poddane kontroli świadomości.

Czytając utwory literatury pięknej, doznajemy więc tylko bardzo różnorodnych satysfakcji, m.in. takich, których doznawanie w życiu mogłoby budzić opory i wątpliwości natury moralnej. Podczas percepcji

[32] *Ibidem*, s. 250.

dzieła artystycznego doznajemy ich jednak bez poczucia winy, a nawet z pozytywnym poczuciem niewinności.

Lesser przyznaje, że satysfakcje te nie są satysfakcjami rzeczywistymi, tylko satysfakcjami wyobraźni, a osiągane zaspokojenie pragnień jest tylko częściowe i pośrednie, niemniej jednak uczucie ulgi (katharsis) jest rzeczywiste. Już we wczesnym dzieciństwie – powiada – każdy z nas mógł się przekonać, że wyobrażenia i wszelka aktywność angażująca fantazję mogą być efektywnymi środkami wyzwalającymi i rozładowującymi autentyczne uczucia[33].

Lesser nie sądzi jednak, by efekt katartyczny mogła wywołać wszelka twórczość artystyczna niezależnie od reprezentowanego przez nią poziomu. Wartości katartyczne sztuki są według niego nierozerwalnie związane z jej wartościami estetycznymi. Efekt katartyczny może być wywołany jego zdaniem tylko przez wielką literaturę, która konfrontując nas z konfliktami rodzącymi niepokój, jest w stanie wyzwolić nas z naszego własnego rozdarcia. Wielka sztuka nie neguje powagi problemów życia ludzkiego i ze stworzonego przez siebie jego obrazu bynajmniej nie usiłuje wyeliminować cierpień. Działa ona w pewnej mierze na podobieństwo szczepionki, która wprowadzając do organizmu niedużą porcję zarazków, uodpornia organizm na wywoływaną przez nie chorobę[34].

Niektórzy ludzie pragną natychmiastowej ulgi, jak gdyby sztuka była czymś w rodzaju narkotyku lub środka przeciwbólowego. Odpowiednikiem takim jest zdaniem autora „pogodna beletrystyka *happy-endu*", która unika poważnych problemów i rzeczywistych trosk, fałszuje obraz rzeczywistości i charakterów ludzkich, by ułatwić sobie osiągnięcie szczęśliwego rozwiązania. Twórczość tego typu może przynieść efemeryczną ulgę, i to tylko tym ludziom, którzy bądź nie widzą jej pozorności, bądź zadowalają się nią. Taka ulga nie może ani pogłębić naszego zrozumienia życia, ani też przygotować nas lepiej do walki z jego przeciwnościami[35]. Nie tylko jednak sielankowa twórczość spod znaku *happy-endu*, lecz w ogóle kiepska literatura nie wywołuje katharsis. Wynika to, zdaniem autora, przede wszystkim

[33] *Ibidem*, s. 251.
[34] *Ibidem*, s. 260.
[35] *Ibidem*, s. 261.

z faktu, że utwory tego typu nie są w stanie głębiej poruszyć. Żadna powieść sensacyjna (*mystery story*) – stwierdza Lesser – nie wciągnie nas tak mocno i nie zmusi do współuczestniczenia w akcji, jak np. *Zbrodnia i kara*[36].

Autor w szlachetnej pasji dyskwalifikowania marnej twórczości wyraża się lekceważąco o całej literaturze popularnej. Nie cofa się nawet przed dość ryzykownym uogólnieniem, że gatunki takie, jak western oraz powieść przygodowa i kryminalna, które tylko na stwarzanie i rozpraszanie napięcia są nastawione, nie dają swym odbiorcom katharsis[37]. Twórczość tego typu ślizga się bowiem po sprawach, które rzeczywiście dają się na co dzień we znaki, ignoruje również istotny fakt, że w rzeczywistości nie zawsze triumfujemy w walce z nieprzychylnościami losu i nie zawsze zwyciężamy swych przeciwników. Głównym jej celem jest dostarczenie nam łatwej rozrywki i przyjemności eksploatowaniem satysfakcji polegającej na igraniu z niepokojem w komfortowych warunkach. Nie jest to jednak niepokój naturalny, prawdziwy, stanowiący uboczny produkt badania sprzeczności i absurdów życia ludzkiego, lecz sztuczny, stworzony po to, by odwrócić uwagę od rzeczywistych konfliktów i napięć[38].

Krytykę psychoanalitycznej teorii katharsis, podobnie jak i innych przedstawionych tu koncepcji, podam w drugiej części rozdziału. Obecnie chciałbym zatem dokonać jedynie wstępnego podsumowania psychoanalitycznej koncepcji katharsis, wskazując, na czym polega wkład psychoanalizy do tej teorii oraz swoistość interpretacji katartycznego oddziaływania sztuki.

[36] Trudno nie przyznać mu racji w tym miejscu, ale czy nie ułatwia on sobie zbytnio zadania, zestawiając przeciętną powieść sensacyjną ze *Zbrodnią i karą?* Czy sprawa byłaby równie oczywista, gdyby zestawił bardzo dobrą powieść sensacyjną z przeciętnym utworem „szlachetniejszego" gatunku? Poza tym teza ta jest słuszna tylko w odniesieniu do tzw. wyrobionego czytelnika, odbiorcy o określonym poziomie intelektualnym i rozwiniętych upodobaniach estetycznych, gdyż wcale nie jest wykluczone, że niektórych czytelników przeciętna powieść sensacyjna będzie bardziej interesować niż dzieło Dostojewskiego.

[37] Jeśli jednak pogląd ten skonfrontować, po pierwsze, z wypowiadaną przez samego Lessera tezą, że osobiste wciągnięcie w akcję utworu jest koniecznym warunkiem przeżycia katartycznego, po drugie, z akceptowanymi przez niego wynikami badań świadczącymi o szczególnym stopniu zaangażowania młodzieżowego czytelnika i po trzecie wreszcie, z oczywistym faktem, że właśnie powieść przygodowa i western należą do ulubionych gatunków młodzieży – można mieć poważne wątpliwości, czy uogólnienie to jest słuszne.

[38] *Ibidem.*

Wydaje sie, że podsumowanie to można ująć w następujących punktach:

1) katartyczne oddziaływanie charakteryzuje sztukę w ogóle, a nie tylko jej określone gatunki (np. tragedia lub komedia);

2) w przeżyciu katartycznym rozładowaniu mogą ulec nie tylko litość i trwoga, lecz także wszystkie inne niepokojące nas uczucia i zrepresjonowane pragnienia instynktowne;

3) katharsis polega nie tylko na rozładowaniu emocji i stłumionych dążeń, lecz także na odzyskaniu kontroli *ego* nad nimi;

4) to, o czym mówi się w punkcie 2) i 3), możliwe jest dzięki temu, że angażując się w przedstawione w dziele sztuki wydarzenia i przeżycia bohaterów, możemy częściowo i zastępczo zaspokoić nasze własne, nie zrealizowane w życiu pragnienia;

5) katartyczne rozładowanie stanów napięć oraz niepokojów i konfliktów wewnętrznych ma duże znaczenie dla zdrowia psychicznego jednostki, pozwala jej bowiem odzyskiwać równowagę psychiczną lub zapobiega jej utracie.

Psychoanaliza dokonała więc niewątpliwie rozszerzenia koncepcji katharsis w stosunku do kształtu nadanego jej przez Arystotelesa i jego kontynuatorów. Podziałała inspirująco na innych teoretyków katharsis – E. Morina, S. C. Peppera. Toteż psychoanalityczna jej koncepcja z pewnością nie mniej niż inne interpretacje zasługuje na uwzględnienie w różnego rodzaju typologiach i klasyfikacjach głównych ujęć tej kategorii.

SOCJOLOGICZNO-PSYCHOANALITYCZNA KONCEPCJA KATARTYCZNEJ FUNKCJI SZTUKI EDGARA MORINA

Prace Edgara Morina, zawierające uwagi na temat katartycznego oddziaływania sztuki, należą do dziedziny socjologii (z filozoficznymi skłonnościami) i teorii kultury. Koncepcji francuskiego socjologa nie włączyłem jednak do podrozdziału poświęconego socjologicznym interpretacjom katharsis, ponieważ na jego poglądy znaczny wpływ wywarła psychologia głębi. Z dwóch zasadniczych względów nie mogłem też włączyć rozważań autora *Ducha czasu* do poprzedniego podrozdziału, co byłoby równoznaczne z uznaniem jego koncepcji za jedną z psychoanalitycznych interpretacji katharsis. Po pierwsze, referując psychoanalityczne interpretacje katartycznego efektu sztuki, ograniczyłem się w zasadzie do freudowskiego nurtu psychologii głębi pomijając np. całkowicie Junga i jego kontynuatorów[39]. Morin natomiast korzysta z osiągnięć całej tej psychologii, w szczególności zaś z Freuda, Junga, Fromma, choć nie jest ortodoksyjnym uczniem żadnego z nich. To, co zapożyczył z psychoanalizy, poddał samodzielnemu przetworzeniu i uczynił organiczną częścią swej własnej wizji kultury i jej ogromnej roli w życiu człowieka.

Materiału do omówienia poglądów Morina dotyczących katartycznej funkcji sztuki dostarcza mu przede wszystkim najbardziej znana z jego prac, *Duch czasu*, zawierająca interesującą i sugestywną charakterystykę kultury masowej. O wpływie sztuki na równowagę psychiczną człowieka, na jego przeżycia, samopoczucie i dążenia życiowe mówi Morin w tej pracy wielokrotnie, analizując różnorodne strony dwóch relacji: jednostka – kultura oraz świat wyobraźni – świat rzeczywisty. Chociaż spostrzeżenia i uwagi Morina odnoszące się do rozważanego tu problemu, stanowiąc części składowe głównych wątków jego książki, są jednak rozproszone; wypowiada on je w różnych kontekstach i różnych płaszczyznach, dlatego też nie tworzą one zwartej i usystematyzowanej całości. Morinowska charakterystyka katartycznej funkcji sztuki jest elementem jego całościowej wizji kultury jako czynnika organizującego i kształtującego życie psychiczne jednostki, jej rzeczywiste dążenia; wiąże się ona także nierozerwalnie z jego teorią projekcji – identyfikacji[40]. Sztuka według Morina to jedna z najistotniejszych, choć nie jedyna forma kulturowa, mająca zdolność katartycznego oddziaływania na emocje jednostki. Uważa on bowiem, że kultura jest całością złożoną z norm, symboli, mitów i obrazów, które przenikają aż do najgłębszych pokładów jednostkowej osobowości, organizują instynkty, nadają kierunek uczuciom.

[39] Niektórzy z nich, np. Maud Bodkin, pisali o katharsis.

[40] Teorię projekcji – identyfikacji wyłożył Morin po raz pierwszy już wcześniej – w *Les Stars*, Paris 1957.

To oddziaływanie kultury dokonuje się za pośrednictwem mechanizmów projekcji[41] i identyfikacji, ukierunkowanych przez „symbole, mity i obrazy właściwe danej kulturze oraz przez mityczne czy realnie istniejące postacie, ucieleśniające jej wartości (przodkowie, bohaterowie, bogowie)"[42]. Oczywiście „każda kultura na własną modłę układa stosunki między ludźmi i światem fantazji", ale „każda kultura stanowi w końcu rodzaj systemu neurowegetatywnego, który zgodnie z właściwą sobie siecią krążenia nasyca życie realne fantazją, a fantazję – życiem realnym"[43]. To dwukierunkowe wzajemne nasycenie odbywa się za pośrednictwem procesów projekcji i identyfikacji.

Projekcja polega według Morina na wychodzeniu poza czy raczej przed siebie, na ucieczce od siebie i od swego życia codziennego w świat wartości – w świat fantazji, marzeń i zmyślenia. Polega ona także na umieszczaniu poza sobą, w innych ludziach lub postaciach fikcyjnych (np. bohaterach mitologicznych lub literackich) oraz innych tworach naszej fantazji tego, co potencjalnie tkwi lub co chcielibyśmy, żeby tkwiło w nas samych. Projekcją jest wreszcie wybieganie człowieka poza granice czasu i przestrzeni, w egzotyczne kraje, w bajeczną przeszłość lub fantastyczną przyszłość. Mianem projekcji określa więc Morin nie tylko wyładowanie lęków, niepokojów i urojeń oraz transfer niezaspokojonych potrzeb, lecz także „projekcje archetypów szczęśliwości"[44], wybieganie w wyidealizowany, lepszy i piękniejszy świat. Z projekcji zrodził się, zdaniem autora, świat mitów i religii, epopei, baśni i fantastyki, świat sztuki.

[41] Pojęcie projekcji jako jednego z psychicznych mechanizmów obronnych, który umożliwia łagodzenie konfliktów między popędami *id* a zakazami *superego*, ukute zostało na gruncie psychoanalizy. Stąd też najprawdopodobniej zostało zaczerpnięte przez Morina. Miało ono jednak tam węższy zakres stosowalności i bardziej jednoznaczny sens. Jako tzw. dynamizm lub mechanizm obronny projekcja polega według psychoanalityków na tym, że własne, objęte zakazami dążenia, pragnienia i impulsy ulegają nieświadomej projekcji na zewnątrz i zostają przypisane innym ludziom. Jest to forma rozładowania napięć wewnętrznych przez częściowe, zastępcze wyładowanie tych impulsów i odbudowanie kontroli *ego*. Morin akcentuje częściowo to rozumienie tego pojęcia, rozszerzając, jak się wydaje, zakres jego stosowalności – przypisuje procesowi projekcji znacznie większą rolę, niż to czynią psychoanalitycy. Nie sprowadza on wcale projekcji wyłącznie do wyładowania zakazanych pragnień i stłumionych impulsów. Łączy je z wszelkim fantazjowaniem i mitotwórczą aktywnością umysłu, ponieważ mogą one stać się formą wyzwolenia i usuwania z psychiki niepokojów, lęków, nierealnych pragnień i marzeń, z których nie wszystkie kłócą się z kulturą.

[42] E. Morin, *Duch czasu*, Kraków 1965, s. 11.

[43] *Ibidem*, s. 77.

[44] *Ibidem*, s. 121.

Wyjaśnienie mechanizmu identyfikacji nie nastręcza trudności. Jedną z podstawowych funkcji kultury jest dostarczanie ludziom wzorów osobowych i modeli zachowań. Identyfikacja polega według Morina na znajdowaniu ich, utożsamianiu się z nimi i naśladowaniu ich. W kulturze masowej przedmiotem utożsamiania może być bohater powieści czy filmu, aktor filmowy lub piosenkarz czy nawet postać z reklamówki.

Zarówno projekcja, jak i identyfikacja znajdują wyraz we wszystkich płaszczyznach świata wyobraźni, mogą mieć magiczny, religijny lub estetyczny charakter. Procesy te występują także w uczuciowo zabarwionych stosunkach międzyludzkich, jak przyjaźń, miłość, podziw, nienawiść itd. „W ten sposób – pisze autor – świat wyobraźni włączony zostaje w tkankę naszego życia codziennego"[45]. Zjawiska projekcji i identyfikacji dotyczą więc „wszystkich sfer ludzkich zainteresowań"[46]. Dla Morina nie ulega, jednak wątpliwości, że „estetyczne uczestnictwo" w rzeczywistym i wyobrażonym świecie różni się w sposób istotny od wszystkich innych form uczestnictwa uczuciowo-wyobrażeniowego. Przeżycie estetyczne różni się od przeżycia magiczno-religijnego tym np., że „stosunek estetyczny podważa same podstawy wiary, ponieważ to, co wyobrażone, nadal pozostaje w świadomości tylko czymś wyobrażonym"[47]. W polu estetycznym „reifikacja" tworów wyobraźni – zjawisko tak typowe dla religii (bogowie, obrzędy, kulty, świątynie itd.) – nigdy nie jest pełna i zakończona. Natomiast od „uczestnictwa uczuciowego", tak silnie kształtującego nasze stosunki z innymi ludźmi (przywiązanie, miłość, nienawiść itd.), a także ze swym narodem, krajem itd., stosunek estetyczny różni się „brakiem praktycznych utylitarnych skutków"[48].

Jedną z najistotniejszych wspólnych cech estetycznego lub religijnego uczestnictwa w świecie fantazji oraz uczuciowego stosunku do

[45] *Ibidem*, s. 97.

[46] *Ibidem*, s. 76.

[47] *Ibidem*, s. 13–74.

[48] *Ibidem*, s. 76. Przeprowadzając to odróżnienie autor najprawdopodobniej nie powiedział do końca, o co mu chodzi, w przeciwnym bowiem razie popadłby w tym punkcie w sprzeczność z jedną z zasadniczych tez swej pracy, która głosi, że uczestnictwo w świecie fantazji, stworzonym przez kulturę w ogóle (w tym m.in. przez sztukę), może mieć „życiowe" skutki dla człowieka.

innych ludzi jest – jak sądzi Morin – to, że „wyobraźnia przyobleka w kształt zarówno nasze pragnienia, aspiracje i podniety, jak również nasze niepokoje i lęki[49].

Fakt, że w „stosunku magicznym czy religijnym kontakt ze światem wyobraźni odbija się na życiu bardzo poważnie", jest oczywisty i wątpliwości budzić nie może. Natomiast w przeżyciu estetycznym życie wydaje się chwilowo „odsunięte na bok". Ale gdyby nawet tak było, to jednak przeżycie to może „w stosunku do życia odgrywać rolę kompensacyjną [podkr. moje – B. D.] czy też w pewien sposób regulującą choćby tylko przez to, że dostarcza możliwości ucieczki lub rozrywki. Dokonuje się to bądź przez kierowanie wewnętrznych napięć ku rozładowaniu wyobraźni [B. D.], bądź przez umożliwienie połowicznych satysfakcji psychicznych [B. D.], analogicznych w pewnym sensie do tej, jaką się uzyskuje w onanizmie polegającym na miłości z osobą przywołaną w wyobraźni; tak np. niezliczone akty agresji oglądane na filmach mogą częściowo zaspokoić potrzebę agresywności, nie znajdującą ujścia w życiu"[50].

W końcowym fragmencie powyższej wypowiedzi Morin porusza jeden z najważniejszych, najbardziej kontrowersyjnych i aktualnych problemów związanych zarówno z charakterystyką kultury masowej[51], jak i z koncepcją katartycznej funkcji sztuki. Chodzi mianowicie o to, czy oglądanie aktów przemocy i agresywności, przedstawionych w utworach artystycznych (lub uchodzących za takie), może mieć znaczenie katartyczne, czy może dostarczać okazji do nieszkodliwego a efektywnego psychicznego rozładowania podobnych popędów u odbiorców, zaspokoić przynajmniej częściowo ich agresywne potrzeby; czy też przeciwnie, utwory przedstawiające gwałt i zbrodnie intensyfikują takie potrzeby, a nawet wywołują je, pobudzając do naśladowania i agresywnych zachowań w życiu, demoralizując swych widzów i czytelników?

Odpowiedź Morina wydaje się rozsądna i w zasadzie trafna. Sądzi on mianowicie, że obie te sprzeczne hipotezy „są w znacznym stopniu usprawiedliwione. Oglądanie przemocy jednocześnie pobudza i uspokaja"[52] Młodych częściowo uspokaja, dając im w jakiejś mierze możliwość zaspokojenia w nieszkodliwej formie potrzeby przygody i „zaczepnej autoafirmacji", częściowo jednak także pobudza, skłaniając do szukania rzeczywistych ujść dla agresywności i instynktu walki[53]. Z dorosłymi sprawa przedstawia się jego zdaniem prościej[54]. Potrzeba agresywności nie może znaleźć zaspokojenia w życiu przeciętnego, lojalnego wobec prawa przedstawiciela społeczeństwa przemysłowego. Dla niego właśnie obcowanie z utworami tego typu może mieć znaczenie katartyczne, rozładowując impulsy agresywne i kompensując monotonię życia w „społeczeństwie masowym". Dzięki takim utworom, „zachowując pełnię bezpieczeństwa, przeżywa się niebezpieczeństwo [...]. Nie wyzbywając się pokoju, przeżywa się wojnę; nie tracąc ani niewinności, ani życia, przeżywa się morderstwo lub śmierć"[55]. Morin podkreśla przy tym z naciskiem, że potrzeba przemocy i agresywności obejmuje nie tylko chęć „doświadczenia morderstwa, lecz także potrzeby doświadczenia śmierci". Ukazują nam to jasno – jego zdaniem – niewinne zabawy dzieci. „Znajdują one przyjemność nie tylko w zabijaniu na niby, ale i w umieraniu na niby"[56].

W odróżnieniu od dotychczas prezentowanych autorów, dla których częściowe utożsamianie czytelnika (lub widza) z bohaterem utworu artystycznego jest podstawowym warunkiem doznania efektu katartycznego, Morin częściej i bardziej bezpośrednio łączy, jak się wydaje, oczysz-

[49] *Ibidem*, s. 97.

[50] *Ibidem*, s. 77.

[51] Morin uważa, że „wielostronne, szerokie i ustawiczne uzewnętrznienie przemocy" jest właściwością kultury masowej, odróżniającą ją od innych kultur. Zob. s. 109–110.

[52] *Ibidem*, s 113. Zob. co na ten temat pisze A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1964, s. 368–371.

[53] Autor daleki jest jednak od dość często spotykanej skłonności do wyolbrzymiania pośredniego i decydującego wpływu kultury masowej na wzrost przestępczości nieletnich. Wpływy takie dotyczą tylko mniejszości młodych, których warunki społeczne oraz rodzinne predysponują do przestępczości. Zob. E. Morin, *op. cit.*, s. 156.

[54] Generalne uzależnienie rozstrzygnięcia tego problemu wyłącznie od wieku odbiorców wydaje się najbardziej wątpliwym momentem morinowskiego stanowiska w tej kwestii. Można nie bez racji dowodzić, że u dorosłych sprawa wcale nie przedstawia się inaczej niż u młodzieży. Utwory przedstawiające gwałt i przemoc przynoszą katharsis też tylko niektórym dorosłym odbiorcom, część zaś widzów mogą ekscytować lub pobudzać do agresywnych poczynań w życiu. Jest to problem jeszcze bardziej złożony, niż Morin sądzi. Wrócę do tej kwestii raz jeszcze w drugiej części tego szkicu.

[55] *Ibidem*, s. 110.

[56] *Ibidem*.

czające i wyzwalające działanie sztuki z procesem projekcji[57]. Identyfikacja w jego rozumieniu wiąże się zazwyczaj ze znajdowaniem bezpośrednich wzorów osobowych i naśladowaniu ich[58].

Procesy projekcji i identyfikacji są jednak ze sobą nierozerwalnie związane. Autor daje temu wyraz w momencie, gdy po wyliczeniu różnorodnych form projekcji stwierdza, że zachodzi w nich pewne utożsamianie: „Czytelnik lub widz wyzwalając się, pozbywając się potencjalnie tkwiących w nim elementów psychicznych i umieszczając je w osobach odpowiednich bohaterów, utożsamia ze sobą osoby, które są mu skądinąd obce, i ma świadomość przeżywania doznań, które przecież nie są jego udziałem"[59]. W innym miejscu Morin dostrzega bezpośredni związek pomiędzy mniejszym stopniem identyfikacji czytelnika z bohaterami prasowej kroniki wydarzeń a słabością „rozcieńczonego" katharsis, jakie kronika może swym czytelnikom dostarczyć[60].

Organiczne powiązanie procesów projekcji i identyfikacji nie powinno jednak ani w praktyce, ani w teorii prowadzić do zacierania granic między nimi. W praktyce zdarza się to niekiedy młodym odbiorcom sztuki, u których „projekcja i utożsamianie nie rozdzielają się w sposób zracjonalizowany, jak to ma miejsce u dorosłych"[61]. To właśnie jest przyczyną sygnalizowanego już faktu wpływania niektórych wytworów kultury masowej na wzrost przestępczości nieletnich. „Podczas gdy dla dorosłych świat gangu, wolności, morderstwa jest spokojną projekcją o charakterze ucieczki, dla młodych te same treści mogą stać się modelem, wzorem postępowania"[62].

Morin zdaje sobie oczywiście sprawę, że procesy te, uznane przez niego za uniwersalne sposoby reagowania odbiorcy na utwór artystyczny (ale nie tylko), nie zawsze znajdują równie sprzyjające warunki i nie zawsze w związku z tym realizują się w pełni. Autor dość szczegółowo, w interesujący i sugestywny sposób określa optymalne warunki identyfikacji, stwierdzając równocześnie, że przy ich spełnieniu postacie ze świata fikcji

[57] *Ibidem*, s 77–79, 82 i 106.
[58] *Ibidem*, s. 79 i 156.
[59] *Ibidem*, s. 78.
[60] *Ibidem*, s. 111–112.
[61] *Ibidem*, s. 113.
[62] *Ibidem*, s. 156.

budzą w nas sympatię, miłość, czułość, stają się jakby wyidealizowanymi sobowtórami czytelnika czy widza, realizującymi najlepiej to, co jest w nim zaledwie przeczuwalną możliwością; mogą stać się przykładami, wzorami[63] i budzić chęć do naśladowania. Następnie teoretyk francuski stwierdza, „że istnieje także optimum dla projekcji o charakterze ucieczki traktowanej jako oczyszczenie"[64] – ale niestety nie określa bliżej tego optimum.

Nie zawsze jednak właściwości bohaterów i sytuacji przedstawianych z jednej strony, a indywidualne cechy odbiorcy (wiek, płeć, narodowość, przynależność klasowa, mentalność, upodobania estetyczne itd.) – z drugiej, sprzyjają projekcji lub identyfikacji. Dlatego też „analogicznie istnieją punkty *pessima*, jeśli tak można to określić, w których stosunek pomiędzy rzeczywistością a światem wyobraźni powoduje coś w rodzaju niepokojącego napięcia blokującego przejście między marzeniem a życiem realnym. Chęć naśladowania może być w tym wypadku silna, ale pozbawiona możliwości realizacji, może doprowadzić do neurozy. Projekcja może mieć tak wielką siłę fascynacji, że pociąga za sobą czasem jakiś hipnotyczny zwrot w kierunku życia, które staje się życiem we śnie i którego wszystkie soki życiowe przechodzą w spełnienie, pozostające w dziedzinie wyobraźni"[65].

Jak z powyższej wypowiedzi wynika, Morin zdaje sobie sprawę z tego, że skutki katartycznego oddziaływania sztuki nie są społecznie jednoznaczne. Autor powraca do tej kwestii raz jeszcze w końcu pracy podkreślając, że kultura masowa może poprzez film i telewizję zacierać granice pomiędzy rzeczywistością a światem wyobraźni i dostarczać namiastki szczęśliwości (swoistego opium) – tym oczywiście, którzy „żyją poza sferą konsumpcji"[66].

Streśćmy zatem zasadnicze rysy morinowskiej koncepcji katartycznej funkcji sztuki. Wydaje sie, że istotę tej funkcji autor *Ducha czasu* upatruje w tym że:

1) sztuka, dając swym odbiorcom możliwość obcowania ze światem wyobraźni, sprzyja rozładowaniu wewnętrznych napięć zrodzonych przez życie;

[63] *Ibidem*, s. 79.
[64] *Ibidem*.
[65] *Ibidem*, s. 79–80.
[66] *Ibidem*, s. 169.

2) w ten sam sposób dostarcza odbiorcom sztuki satysfakcji zastępczych, kompensując częściowo braki i słabości rzeczywistego życia.

Do drugiego, kompensacyjnego aspektu katartycznego oddziaływania sztuki[67] autor powraca kilkakrotnie. Uważa on, że jeden z dwóch podstawowych kierunków działania kultury masowej polega właśnie na tym, że „powołane przez nią do życia sobowtóry żyją wolne i niezależne w naszym zastępstwie, pocieszają nas w niedostatkach naszego życia, odwracają uwagę od tego życia, które nam w udziale jest dane"[68]. W ten sposob daje ona fikcyjną pełnię temu wszystkiemu, czego w społeczeństwie brakuje. „Przeciętności życia odpowiadają podniecające przygody filmowe; widzowie są czarnymi cieniami tych kolorowych zjaw, które przesuwają się przez ekran. W prasie i filmie jest jakaś pełnia, obfitość [...] przepych życia, który kompensuje monotonię brak natężenia i ubóstwo życia rzeczywistego"[69].

O POTRZEBIE RÓWNOWAGI PSYCHICZNEJ, PRZYCZYNACH JEJ UTRATY I POZAARTYSTYCZNYCH FORMACH JEJ ODZYSKANIA

Zdaniem współczesnych psychologów potrzeba równowagi psychicznej wydaje się nie mniej ważną, naturalną potrzebą człowieka niż np. potrzeba utrzymania jednakowej temperatury ciała, równomiernej pracy serca i płuc czy też potrzeba określonej ilości wody i nośników energii w organizmie. Nie tylko ostre zaburzenia i choroby psychiczne, lecz także o wiele powszechniejsze zjawiska łagodniejszej i przejściowej utraty równowagi psychicznej mogą być szkodliwe i niebezpieczne zarówno dla samej jednostki, jak i jej otoczenia.

[67] Interesujące uwagi na temat kompensacyjnej funkcji filmu oraz innych wytworów masowej w krajach kapitalistycznych znaleźć można w książce J. Kossaka, *Dylematy kultury masowej*, Warszawa 1966, s. 35 i 149. O kompensacyjnej funkcji produkcji telewizyjnej w USA pisze A. Ziemilski, *Maszyna do życia*, Warszawa 1968 oraz *idem*, *American TV, czyli życie fikcją*, Warszawa 1969.

[68] E. Morin, *op. cit.*, s. 169.

[69] *Ibidem*, s. 106–107.

Równowaga psychiczna jest równowagą dynamiczną i łatwo ją zakłócić. Codzienny bieg życia przeciętnego człowieka, już chćby ze względu na powszednie problemy, troski i kłopoty czy swą jednostajność, rodzi nieuchronnie stany napięć i frustracje o różnym stopniu nasilenia. Kiedy przerastają one w głębsze nerwice, wówczas niezbędna jest pomoc psychologa lub psychiatry. Nie zawsze do tego dochodzi, ale nawet drobne frustracje i depresje nie powinny być lekceważone. Mogą one stać się na tyle niepokojące i dokuczliwe, by odebrać nam ochote do pracy twórczej, osłabić wiarę w siebie samego lub zakłocić harmonię stosunków z innymi ludźmi[70].

Nikomu nie udało się w ciągu życia uniknąć porażek, niepowodzeń lub rozczarowań. Niemal każdy człowiek doznaje cierpień, bolesnych zawodów życiowych i dotkliwych upokorzeń. Wszystkie te doświadczenia zostawiają po sobie nie zawsze dobrze zabliźnione ślady w postaci urazów, kompleksów, napięć psychicznych lub trwałej dyspozycji do takich stanów i depresji[71].

Stałym motywem nowszych badań interdyscyplinarnych – w tym także estetycznych – jest refleksja nad wpływem kultury, w szerokim tego słowa rozumieniu, na zakłócenia równowagi psychicznej. Kultura poddaje życie człowieka współczesnego, jego myślenie i uczuciowość różnego rodzaju regułom normowanym przez prawo, moralność, religię, konwencje obyczajowe, technikę, modę itp., standaryzuje go, ograniczając tym samym jego swobodę działania, hamując ekspresję osobowości, tłumiąc spontaniczność i autentyczność reakcji[72]. Często przyczyną podobnych

[70] Zob. na ten temat interesujące uwagi M. C. Beardsleya, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, New York 1958, s. 559.

[71] Zob., co pisze na ten temat S. C. Pepper, *Principles of the Art Appreciation*, New York 1949, s. 141.

[72] Fakt, że kultura może być źródłem cierpień dla jednostki, dostrzegało wielu myślicieli zupełnie niezależnie od Freuda. Tak np. Stanisław Brzozowski, już w 1903 r. w artykule *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe* („Głos") pisał, że społeczeństwo w każdej epoce musi pod wieloma względami krępować i ograniczać jednostkę. Stawia jej przy tym niekiedy takie wymagania, których spełnianie wcale nie „leży na linii normalnego rozwoju jednostki [...]. Cały wzrost kultury ludzkiej oparty był na przystosowywaniu jednych do drugich, na ukrywaniu gdzieś w głębi, pod powierzchnią, rzeczywistego życia, najistotniejszych skłonności i popędów. Cały rozwój kultury był i jest oparty na tym, że każdy stara się spełnić role wskazaną mu w ogólnym mechanizmie społeczeństwa, własne zaś swe ja, własną swą istotę kryć przed innymi i przed samym sobą wypierać się".

Tak więc rozwój cywilizacji i kultury, nakładając uzasadnione ograniczenia na jednostkę uniemożliwia pełną ekspresję, stanowi zagrożenie dla rownowagi psychicznej jednostki, dla jej

zakłóceń są rodzące się w toku przemian społecznych sprzeczności związane z różnorodnymi konfliktami klasowymi, z istnieniem niesprawiedliwości społecznej, dyskryminacji narodowej, rasowej i religijnej[73].

Oprócz tych uniwersalnych przyczyn utraty równowagi psychicznej związanych z ogólnymi właściwościami życia społecznego i rozwoju cywilizacji każda epoka ma własne, specyficzne właściwości sprzyjające powstawaniu frustracji i depresji. Wiadomo, np., że właśnie rozwinięty kapitalizm walnie przyczynił się do tego, że w naszych czasach problem równowagi psychicznej stał się problemem szczególnie trudnym i aktualnym.

Już w XIX stuleciu krytyczna refleksja nie tylko Karola Marksa i jego zwolenników, ale także badaczy o zupełnie innej orientacji, np. Alexisa de Tocqueville, ujawniła szereg przyczyn, które sprawiają, że ustrój kapitalistyczny stwarza splot swoistych napięć, które w ramach tego ustroju nie mogą być rozwiązane i przezwyciężone. Refleksje te kontynuują dziś liczni komentatorzy tzw. kultury masowej, odmalowujący mechanizmy rodzenia się współczesnych form frustracji w warunkach rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego w tonacji niekiedy wręcz kasandrycznej[74]. Dynamiczność współczesnej cywilizacji sprawia zaś, że niepokoje i napię-

samopoczucia. Zdaniem Brzozowskiego zagrożeniem dla równowagi psychicznej jest również praktyczna działalność człowieka, narzucona mu przez środowisko zewnętrzne. Albowiem eksploatuje ona niektóre sfery, uzdolnienia i sprawności organizmu, nie aktywizując innych, które skazuje tym samym na uwiąd. W rezultacie w działalności praktycznej człowiek nie wyraża siebie w sposób pełny i harmonijny, co prowadzi w konsekwencji do zakłócenia równowagi wewnętrznej układu, jakim jest organizm człowieka i jego życie psychiczne. W obu zasygnalizowanych tu wypadkach „indywidualnym korektywem społeczeństwa" może i powinna być – zdaniem Brzozowskiego – sztuka ("Głos" 1903, nr 39, 41, 42, 43, cyt. za antologią *Myśl teatralna Młodej Polski*, wybór I. Sławińskiej i S. Kruka, Warszawa 1966, s. 94–95. Zob. także S. Brzozowski, *Sztuka i społeczeństwo*, „Głos" 1903, nr 25, 28 i 32).

O konieczności wyładowania nadmiaru energii i potrzebie wszystkich nie aktywizowanych w życiu społecznym sfer i sprawności organizmu ludzkiego pisał także współczesny Brzozowskiemu L. Krzywicki (zob. *W otchłani*, Warszawa 1909, s. 100–104, a jeszcze wcześniej w wielu szkicach i artykułach publicystycznych publikowanych na przełomie XIX i XX w.).

[73] Zob. co na temat usuwania napięć tego typu przez tragedice antyczną pisze G. Thomson w pracy *Ajschylos i Ateny. Studium nad społeczną genezą dramatu*, s. 330.

[74] Zob. np. E. Morin, *op. cit.*; C. W. Mills, *Białe kołnierzyki*, Warszawa 1965; E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, Warszawa 1970 (zwłaszcza rozdział IV); M. Strzelecki, *Niepokoje amerykańskie*, Warszawa 1963; A. Kłoskowska, *op. cit.*; J. Kossak, *op. cit.*, Warszawa 1966; W. Górnicki, J. Kossak, *Super-Ameryka*, t. I–II, Warszawa 1970.

cia zrodzone w obrębie najbardziej rozwiniętych krajów oddziałują także na inne rejony świata. Stałe niebezpieczeństwo nowego konfliktu światowego i samozagłady ludzkości sprawia, że wiek nasz nie wpływa kojąco na system nerwowy mieszkanców Ziemi.

Równowaga psychiczna, jak już powiedzieliśmy, nie jest statyczna, lecz dynamiczna. Przyczyny jej utraty mogą być nader różnorodne i ich listy nie można wyczerpać. Wydaje się natomiast, że można wyrożnić trzy zasadnicze typy stanów naszej psychiki, grożących utratą tej równowagi:

1) nadmiar silnych napięć lub niepokojących emocji, które z jakichś względów nie znajdują bezpiecznego ujścia;

2) upośledzenie emocjonalne, „jednowymiarowość" – brak wyższych przeżyć (niekiedy po prostu brak przeżyć dostatecznie intensywnych i atrakcyjnych), brak możliwości pełnego i harmonijnego aktywizowania wszystkich władz psychicznych;

3) wewnętrzne konflikty na tle sprzecznych dążeń, emocji, pragnień lub na tle zaangażowania różnych sfer psychicznych, np. dążeń popędowych i hamulców moralnych.

Nie mniej różnorodne niż przyczyny utraty równowagi psychicznej są również formy i środki jej odzyskiwania. Jedne z nich są równie stare jak życie społeczne i mają charakter ogólnoludzki, drugie właściwe są tylko pewnym epokom i kulturom. Niektóre są oficjalnie kontrolowane i aprobowane przez społeczeństwo, a nawet uległy już zinstytucjonalizowaniu, inne są indywidualne, osobiste i dlatego też społeczeństwu trudno je kontrolować; nic więc dziwnego, że nawet wtedy, gdy z jakichś względów nie są aprobowane, ingerencja społeczna jest mało skuteczna.

Podanie wyczerpującej listy takich form i środków byłoby rzeczą trudną, jeśli nie wręcz niemożliwą; dla naszych rozważań pożyteczne może być wszakże wskazanie paru przykładów. Nie ulega więc wątpliwości, że ważną rolę pod tym względem odgrywały i odgrywają wierzenia: w absolutną sprawiedliwość, w przyszłe zadośćuczynienie i wieczne szczęście, w stale czuwającą Opatrzność itp. Podobne funkcje spełniały również związane z wierzeniami magiczne, magiczno-religijne obrzędy, uroczystości i rytuały (np. instytucja spowiedzi). Człowiek od wieków rekompensuje sobie swą niezgodę na otaczającą go rzeczywistość, na

swoje życie ucieczką w świat fantazji i marzeń. Pozajednostkowe marzenia i tęsknoty mogą przybierać postać mitów (niekoniecznie religijnych) lub utopii społecznych. Podobną rekompensatę mogą przynieść czynności o charakterze medycznym i rekreacyjnym a także narkotyki i alkohol.

Istnieje wreszcie szereg codziennych i powszednich środków odzyskiwania równowagi psychicznej, przezwyciężania stanów napięć, frustracji i depresji; posługując się nimi, człowiek najczęściej nie zdaje sobie sprawy, że ulega żywiołowemu dążeniu organizmu lub osobowości do odzyskania stanu równowagi wewnętrznej. Należą do nich różne formy zachowań agresywnych, płacz lub zwierzenia, zmiana otoczenia lub towarzystwa, zajecia hobbystyczne itd.

Jak widać z powyższego nader pobieżnego przeglądu przykładów, żadna z pozaartystycznych form odzyskiwania równowagi psychicznej nie ma charakteru uniwersalnego, niektóre zaś ze sposobów osiągania tego celu są niepożądane ze społecznego punktu widzenia, niekiedy wręcz szkodliwe także dla samej jednostki, ktora się do nich ucieka.

O KATARTYCZNO-KOMPENSACYJNYCH MOŻLIWOŚCIACH SZTUKI

Sztuka może pełnić funkcję katartyczno-kompensacyjną, ponieważ potrafi skutecznie zaspokajać takie potrzeby człowieka, których zaspokojenie jest warunkiem równowagi wewnętrznej i dobrego samopoczucia jednostki. Z badań estetyków, psychologów i socjologów XX w. wynika, że są one następujące:

1) potrzeba rekreacji i odprężenia, której odmianą jest potrzeba rozrywki, gry i zabawy i potrzeba wyładowania nadmiaru energii;

2) potrzeba doznawania różnorodnych wrażeń zmysłowych i emocji od najbardziej harmonijnych i kojących do najbardziej ostrych, intensywnych i jaskrawych, czasem nawet szokujących, oraz potrzeba aktywizowania wszystkich władz psychicznych człowieka;

3) potrzeba marzeń i ucieczki od codziennych trosk i kłopotów rzeczywistości w piękniejszy i lepszy świat;

4) potrzeba roszerzenia w czasie i przestrzeni granic jednostkowego istnienia, wzbogacenia własnego życia, a przynajmniej cząstkowego lub symbolicznego zaznania tego, co jest udziałem ludzi innych epok i kultur, środowisk geograficzno-klimatycznych i grup społecznych, ludzi innej płci lub innego wieku;

5) potrzeba pełnej ekspresji osobowości, m.in. ekspresji niejasno uświadomionych pragnień, tęsknot i impulsów człowieka;

6) potrzeba rozładowania i złagodzenia bolesnych napięć, urazów i konfliktów wewnętrznych zrodzonych przez życie, przy równoczesnym odczuwaniu silnych bodźców i napięć, nieszkodliwych jednak, gdyż nie narażających odbiorcy na rzeczywiste niebezpieczeństwa i cierpienia.

Autorzy, którzy przypisują sztuce zdolności efektywnego i pozytywnego wpływania na równowagę psychiczną odbiorców, podkreślają, że sztuka ma następujące możliwości zaspokajania wymienionych potrzeb człowieka:

A. Pierwsze trzy wymienione wyżej potrzeby mogą być częściowo zaspokojone już samym oddziaływaniem układów formalnych: określonych zestawień słów, dźwięków, rytmów, melodii, barw, kształtów, ruchów itp. Układy te bowiem mogą dawać odprężenie, odświeżać wewnętrznie i wywoływać różnorodne wrażenia, nastroje, uczucia, a nawet refleksje. Widać to najwyraźniej w wypadku muzyki, której katartyczne możliwości dostrzegli już pitagorejczycy. W naszych zaś czasach, przynajmniej w niektórych krajach, muzykoterapia jest trwałą zdobyczą medycyny.

B. Katartyczno-kompensacyjna funkcja łączy się również z treścią utworów, w szczególności tych, które malują obraz człowieka, prezentują jego najróżnorodniejsze problemy, kreślą jego losy i sytuacje życiowe. Sztuka zmusza swych odbiorców do osobistego zaangażowania się w to, co przedstawia, skłania do współprzeżywania pokazanych w dziele sztuki konfliktów i wydarzeń, apelując przy tym do osobistych doświadczeń odbiorcy i poruszając jego najskrytsze pragnienia. Dzięki temu dzieło sztuki zaspokaja potrzeby wymienione w punktach 1–2, ale ponadto:

– stwarza warunki do projekcji i częściowego wyładowania własnych niepokojów, kompleksów i impulsów, które, nie rozładowane, mogłyby stać się destrukcyjne dla jednostki, a ujawnione w bardziej bezpośredniej postaci byłyby niebezpieczne i szkodliwe dla społeczeństwa;

– rozszerzając granice jednostkowego istnienia, umożliwia częściowe zrekompensowanie rzeczywistych niedostatków i zastępcze zaspokojenie nie zrealizowanych pragnień, marzeń i ambicji; niekiedy także ułatwia uświadomienie ich sobie i bliższe określenie;

– ułatwia rozwiązanie mniejszych konfliktów wewnętrznych oraz rozładowanie bolesnych napięć.

C. Niektórzy autorzy podkreślają również, że sztuka – dzięki specyficznym właściwościom swej treści i odpowiadających jej form dysponuje możliwością równoczesnego oddziaływania na wszystkie sfery życia psychicznego: na zmysły, wyobraźnię, uczucia i nastroje oraz intelekt. Dzięki temu może ona aktywizować wszystkie władze psychiczne człowieka (nie zawsze dostatecznie zaktywizowane w działalności praktycznej) i harmonizować życie wewnętrzne. Stwarza też przez to warunki do pełniejszej ekspresji osobowości odbiorcy. W ramach zaś danego typu przeżyć (np. wrażeń zmysłowych, emocji lub nastrojów) sztuka dysponuje pełnym, jeśli można tak powiedzieć, ich asortymentem, od najbardziej harmonijnych i kojących do najbardziej ostrych i szokujących. Dzięki iluzji estetycznej te ostatnie pozbawione są niebezpieczeństw i przykrych stron towarzyszących doznawaniu analogicznych przeżyć w życiu.

D. Niektórzy teoretycy zwracają wreszcie uwagę na to, że angażując nas w sprawy innych ludzi i wyzwalając z nadmiernego egocentryzmu i przesadnego (niekiedy wręcz chorobliwego) zaabsorbowania sobą i swymi sprawami, sztuka pomaga człowiekowi odzyskać bardziej niezależne widzenie rzeczywistości i hierarchii różnych spraw, co także nie jest bez znaczenia dla równowagi wewnętrznej.

Tak więc sposoby i środki przywracania lub utrzymywania równowagi psychicznej, którymi dysponuje sztuka, są bardzo urozmaicone i nie

mniej skuteczne od środków pozaartystycznych. Ważne jest także to, że nie narażają one jednostki, która zechce z nich skorzystać, na konflikty ze społeczeństwem, gdyż nie są dla społeczeństwa szkodliwe.

MECHANIZMY PSYCHOLOGICZNE

W pracach mówiących o wpływie sztuki na równowagę psychiczną odbiorców rzadko można znaleźć próby pogłębionej odpowiedzi na pytania: jak właściwie przebiega przeżycie, którego rezultatem jest katartyczny lub kompensacyjny efekt; na czym polega psychologiczna specyfika tego przeżycia; czy ma ono swoistą strukturę, jaki jest jego psychologiczny mechanizm? Autorzy rozważający te problemy zajmują się najczęściej percepcją tragedii i w związku z tym ich tezy nie mają ogólniejszego znaczenia, ci zaś, którzy dążąc do bardziej uniwersalnych wyników nie ograniczają się do jednego gatunku artystycznego, wypowiadają przeważnie sądy ogólnikowe, dość spekulatywne i nie zawsze jasno sformułowane.

Rozpocząć wypada od Arystotelesa – twórcy koncepcji katharsis. Bezpośrednio od niego pochodzą dwie zasadnicze interpretacje jej psychologicznego mechanizmu. Interpretacje te łączy przekonanie, że oddziaływanie katartyczne dotyczy uczuciowej sfery życia człowieka (pojęciami najczęściej używanymi w tym kontekście są: uczucia, emocje, afekty, namiętności). Różni je natomiast rozumienie samego terminu „katharsis". Zwolennicy pierwszej interpretacji uważają bowiem, że sztuka dokonuje sublimacji, oczyszczenia samych emocji; zwolennicy drugiej natomiast dowodzą, iż umożliwia ich wyładowanie i oczyszczenie psychiki z tych zakłócających równowagę duchową przeżyć.

Teoria sublimacji, jak już mówiliśmy na początku rozdziału, nie ma obecnie wielu zwolenników. Częściej już można spotkać próby pogodzenia obu koncepcji: oddziaływanie katartyczne ma polegać zarówno na wyładowaniu dojmujących emocji, jak też na wysublimowaniu ich w drodze oczyszczenia uczuć i namiętności z nadmiernego egocentrycznego charakteru (A. Koestler[75]) lub patologicznego zabarwienia (E. Berczeler[76]).

[75] Zob. A. Koestler, *The Act of Creation*, New York 1967, s. 301, 304.

[76] Zob. E. Berczeler, *The „Aestetic Feeling" and Aristotle's Catharsis Theory*, „The Journal of Psychology" 1967, nr 65, s. 270.

Wśród zwolenników koncepcji wyładowania emocji również nie ma jednomyślności co do tego, jak należy to wyładowanie rozumieć. Czy dzieło sztuki wyzwala swych odbiorców tylko z emocji, które został przez nie wzbudzone, czy też (i to jest zdaniem wielu autorów ważniejsze) wyzwala ich z napięć zrodzonych przez samo życie? Ta druga ewentualność ma więcej zwolenników. Należy do nich m.in. Arthur Koestler, który pierwszą możliwość w ogóle odrzuca. Gdyby, dowodzi, katharsis polegało na tym, że przeżycie estetyczne oczyszcza psychikę tylko z tych emocji, które zostały wywołane przez utwór, to znaczenie tego faktu dla równowagi psychicznej człowieka byłoby nader problematyczne. Stan psychiki widza np. po obejrzeniu spektaklu byłby taki sam jak przed wejściem do teatru. W rzeczywistości jednak rzecz ma się inaczej, jeśli oczywiście efekt katartyczny został spowodowany. Przyrównując dzieło sztuki do elektrowni, a emocje do prądu, Koestler sugeruje, że utwór artystyczny to taka elektrownia, która nie zaopatruje swych konsumentów w prąd, lecz tylko w instalacje elektryczne, prąd zaś (czyli emocje) musi wytworzyć sam konsument. Kupując bilet w kasie teatralnej lub kinowej, nie kupujemy przecież emocji – kontynuuje swą myśl autor – lecz tylko kunsztownie skonstruowane sekwencje bodźców. Ich zadaniem jest uruchomienie emocji tkwiących już w nas w stanie utajonym. Chodzi o to, by je rozbudzić i dostarczyć im ujścia bezpiecznego dla jednostki i społeczeństwa[77].

Jest sporo prawdy w tym, co Koestler mówi, ale nie jest to cała prawda. Jeśli sztuka nie rozładowuje niepokojów i napięć powstałych w życiu codziennym, to jej równoważący wpływ psychiczny będzie dość powierzchowny i o katartycznym oddziaływaniu w pierwotnym znaczeniu tego słowa raczej trudno byłoby mówić. Nie znaczy to jednak, że samo wzbudzenie i wyładowywanie emocji przez dzieło sztuki nie ma w ogóle żadnego znaczenia dla równowagi psychicznej. Można bronić wartości tego mechanizmu wychodząc z koncepcji kompensacyjnego oddziaływania sztuki. Jeśli sztuka wywołuje takie emocje, których odbiorca nie zaznaje w swym codziennym życiu i jeśli ich niedostatek sprawia dotkliwą przykrość, to rekompensuje mu ona tym samym pewne braki rzeczywistości i wzbogaca jego życie psychiczne, to zaś nie może być obojętne dla równowagi psychicznej[78].

[77] Zob. A. Koestler, *op. cit.*, s. 307

[78] Jednym z prekursorów takiego rozumienia kompensacyjnej funkcji sztuki był w XVIII w. J. B. Dubos. W swym traktacie *Refleksje krytyczne o poezji i malarstwie* dowodził

Stanowisko uwzględniające w jakiejś mierze obie rozważane tu ewentualności zajmuje psycholog radziecki Lew Wygotski. W swej *Psychologii sztuki*[79] dowodzi on, że katharsis, która stanowi istotę każdej reakcji estetycznej, polega na zderzeniu ze sobą, przekształceniu i wyładowaniu wzbudzonych przez dzieło sztuki skłóconych uczuć. Są ich dwa szeregi. Jeden z nich wywołany jest „materiałem", który powoduje „męczące i przykre uczucia", które następnie dzięki formie poddawane są pewnemu rozładowaniu i przemianie[80]. Koncepcję swą ilustruje Wygotski przykładami utworów o tragicznej treści, w stosunku do których jego interpretację można uznać za trafną. Nie ogranicza jednak swej koncepcji do tragedii; sądzi, że „każdy utwór artystyczny – baśń, nowela, tragedia – z konieczności zawiera afektywną sprzeczność, wzbudza wzajemnie przeciwstawne nurty uczuć i doprowadza je do wyładowania [...] jak gdyby do krótkiego spięcia"[81]. Jest to jego zdaniem uniwersalne „prawo reakcji estetycznej".

Podany przez Wygotskiego opis reakcji estetycznej, tożsamej (w ramach jego koncepcji) z mechanizmem katharsis, budzi jednak istotne wątpliwości. Nie zawsze bowiem „materiał" utworu artystycznego daje „męczące i przykre uczucia". Może również wzbudzać uczucia przyjemne. A jeśli tak, to na czym wówczas polegałaby rola formy, która ma przecież wzbudzać uczucia ukierunkowane przeciwnie i znosić swym działaniem uczucia wywołane przez materiał? Tego Wygotski nie wyjaśnia. Wydaje się, że znacznie cenniejsze dla teorii przeżycia estetycznego i koncepcji katharsis są jego uwagi o naturze uczuć estetycznych i ich ścisłej więzi z fantazją w procesie percepcji artystycznej.

Dla koncepcji katartyczno-kompensacyjnej funkcji sztuki w ogóle, a dla omawianego jej wariantu (upatrującego istotę oddziaływania katartycznego w wyładowaniu emocji) w szczególności, ważne jest rozstrzygnięcie kilku kwestii dotyczących natury emocji wzbudzonych przez dzieło sztuki.

on, że najgorszym stanem organizmu jest stan bezczynności i apatii. Doznawanie jakichkolwiek wrażeń i wzruszeń jest więc z tego punktu widzenia wartością samoistną. Każde przeżycie, nawet nieprzyjemne, lepsze jest niż brak przeżyć (zob. J. B. Dubos, *Reflections critique sur la poésie et la peinture*, 1719).

[79] Zob. L. Wygotski, *Psychologia sztuki*, Warszawa 1980, s. 297–300. Praca ta napisana w 1925 r., opublikowana została po raz pierwszy dopiero w 1965 r.

[80] Zob. *ibidem*, s. 297.

[81] *Ibidem*.

Jeśli wzbudzone przez nie uczucia mają zintensyfikować, a następnie ułatwić wyładowanie emocji zrodzonych w życiu, to należy ustalić:

1. Czy emocje „artystyczne" i emocje „realne" mają jednakową naturę[82], jeśli zaś różnią się się, to jak dalece?

2. Czy emocje „artystyczne" mogą być równie rzeczywiste i intensywne jak „realne", czy mogą wzbudzać osobiste zaangażowanie odbiorców?

3. Na czym polega wyładowanie emocji powodowane przez sztukę, jeśli nie znajduje to w zasadzie wyrazu w manifestacjach cielesnych, w aktywności zewnętrznej?

Wygotski uważa, że emocje artystyczne są rzeczywiste i nawet najbardziej fantastyczne z nich przebiegają „na zupełnie realnej podstawie emocjonalnej"[83]. Mogą być także nie mniej intensywne niż niektóre emocje zrodzone przez życie.

Klucza do swoistości uczuć artystycznych należy więc szukać w czym innym. Jest nim swoista wewnętrzna więź między uczuciami i fantazją. Wygotski powołuje się na badania psychologiczne, które dowiodły, że każda emocja ludzka znajduje wyraz nie tylko cielesny (w „mimicznych, pantomicznych, rekreacyjnych i somatycznych reakcjach organizmu"), lecz także duchowy (w aktywności fantazji)[84]. Istnieje przy tym taka prawidłowość, że im silniejsze są jej zewnętrzne manifestacje, tym słabszy jest jej wewnętrzny wyraz i odwrotnie. Swoistość uczuć artystycznych polega na tym, że znajdują one wyraz przede wszystkim w aktywności naszej wyobraźni. Na tym polega według psychologa radzieckiego zagadkowa odrębność uczuć artystycznych, które mimo znacznej intensywności nie znajdują odpowiedniego wyrazu zewnętrznego. Właśnie dzięki zintensyfikowaniu aktywności naszej wyobraźni, w której znajdują realizację, emocje artystyczne mogą zachować, mimo zahamowania wyrazu zewnętrznego, swą niezwykłą siłę[85].

Stanowisko Wygotskiego w tej sprawie nie jest odosobnione. Podobne poglądy wypowiadają także inni współcześni psychologowie. Tak np. Amerykanin Jerome Bruner utrzymuje, że warunkiem przetworzenia impulsu w przeżycie artystyczne jest „powściągnięcie wszelkich bezpośrednich dążeń do celu i [...] stworzenie strumienia działalności metafizycznej"[86]. Radziecki psycholog i teoretyk sztuki M. Markow pisze zaś, że ze względu na stłumienie zewnętrznej, ruchowej części percepcji artystycznej odbiorcy sztuki „pozostaje działalność wewnętrzna, przebiegająca w myśli[87].

Można już przystąpić do podsumowania tego, co zostało dotychczas powiedziane na temat mechanizmu psychologicznego, katartycznego oddziaływania sztuki. Według wielu autorów jeden z podstawowych tego rodzaju mechanizmów polega na zintensyfikowaniu nie zaspokojonych uczuć, których źródłem jest życie, poprzez emocje wzbudzone utworem artystycznym, a następnie wyładowaniu nadmiaru emocji (oraz związanej z nim energii) w wyobrażonej, duchowej aktywności odbiorców. Mechanizm ten uwzględniają również ci teoretycy, którzy szerzej rozumieją katartyczne oddziaływanie, sądząc, że sztuka pomaga nie tylko wyładować stany napięć, frustracje, destrukcyjne impulsy oraz konflikty wewnętrzne (nie tylko między uczuciami, jak u Wygotskiego)[88].

Wspólną cechą omawianych dotychczas koncepcji, jest m.in. przekonanie, że rozładowanie stanów napięć, ostrych konfliktów czy dojmujących uczuć może być dokonane właśnie przez pokazywanie w dziele sztuki takich konfliktów, wzbudzanie takich napięć i emocji. Utwór artystyczny, który tego nie robi, nie mógłby więc wywoływać efektu katartycznego.

[82] Problem swoistości emocji estetycznych bardzo wnikliwie rozważany jest przez Isabelę Hungerland. Analizuje ona krytycznie trzy koncepcje, pretendując do rozstrzygnięcia, czym emocje wzbudzone przez literaturę różnią się od emocji realnego życia. W konkluzji autorka dochodzi do wniosku, że nie ma dostatecznych podstaw, by mówić o dwóch różnych gatunkach emocji. Emocje wzbudzone przez przedmioty i wydarzenia fikcyjne są bowiem emocjami rzeczywistymi, mogą też być intensywne i wzbudzać osobiste zaangażowanie odbiorców. Zob. *Poetic Discourse*, Berkeley 1985, s. 21–22.

[83] L. Wygotski, *op. cit.*, s. 294. (Podobny pogląd, obok wspomnianej już I. Hungerland, wyrażał również Władysław Witwicki. Zob. jego komentarz do platońskiego *Fileba*, Warszawa 1938, s. 147.

[84] Zob. *ibidem*, s. 292

[85] Zob. *ibidem*, s. 299

[86] J. Bruner, *O poznawaniu*, Warszawa 1971, s. 98.

[87] M. Markow, *O niekotorych zakonomiernostijach processow esteticzeskoj diejatielnosti*, „Woprosy estietiki", I (1958).

[88] Zob. M. C. Beardsley, *op. cit.*, s. 559, 574; S. C. Pepper, *op. cit.*, s. 141, 146 oraz *idem*, *Basis of Critism in Arts*, Cambridge Mass. 1945, s. 111; I. Wojnar, *Estetyka i wychowanie*, wyd. II, Warszawa 1971, s. 48.

Konsekwentnym zwolennikiem powyższego poglądu jest wymieniony już S. C. Pepper. Wyróżnia on dwa rodzaje sztuki: sztukę, która daje radość i przyjemność (*the art of delight*) i sztukę, która przynosi ulgę (*the art of relief*). Ta pierwsza wzbudza przeżycia łagodne, będące prostą i bezpośrednią przyjemnością, natomiast ta druga wywołuje przeżycia ostre i mieszane (przyjemność łączy się w nich z przykrością i doprowadza do uwolnienia od przykrych emocji i napięć). Zdolność oddziaływania katartyczno-kompensacyjnego rezerwuje Pepper wyłącznie dla tej drugiej sztuki. Jej wartość polega według niego głównie lub przynajmniej w większym stopniu na „przynoszeniu ulgi drogą uwolnienia od bolesnego napięcia"[89]. Oddając się bolesnym emocjom wzbudzanym przez nią, widz osiąga w efekcie „wyzwolenie z cierpień", rozładowanie napięcia oraz odprężenie umysłu i ciała[90].

Można zatem uznać, że stanowisko takie zgodne jest w zasadzie z pierwotnym założeniem koncepcji Arystotelesa, który w znanym fragmencie *Poetyki* łączył katharsis z tragedią (dla Peppera tragedia jest klasycznym przykładem „sztuki ulgi). Nie wydaje się jednak, by stanowisko to było słuszne przy szerszym rozumieniu funkcji katartycznej, uwzględniającym również kompensację, jak to jest m.in. właśnie u Peppera. Nie ma dostatecznych racji, by sądzić, że tylko utwory wzbudzające ostre, dysharmonijne i ekscytujące przeżycia mogą sprzyjać odzyskaniu równowagi psychicznej lub zapobiegać jej utracie i że dzieła reprezentujące *the art of delight* całkowicie pozbawione są takich możliwości. Jeśli utwór wzbudza wyłącznie przyjemne przeżycia: pogodny nastrój, miłe, harmonijne wrażenia i uczucia itp., to może w ten sposób działać kojąco i uspokajająco na naszą psychikę. Wiele utworów muzycznych wywołuje taki efekt, a katartyczne możliwości muzyki znane są już od starożytności.

Oba wyróżnione przez Peppera rodzaje sztuki mogą wywoływać efekt katartyczny, tylko czynią to, zgodnie z odmiennymi mechanizmami psychologicznymi, bądź przez wzbudzanie przeżyć jednoznacznie przyjemnych, harmonijnych oraz bezpośrednie odprężenie, łagodzenie napięć i uspokajanie konfliktów, bądź przez wywoływanie przeżyć mieszanych, dysharmonijnych, przez intensyfikowanie napięcia i dynamizowanie konfliktów, by w efekcie przynieść jednak ulgę, poczucie wyzwolenia i odprężenia[91].

[89] S. C. Pepper, *Principles*, s. 141.

[90] *Ibidem*, s. 146

Inną próbą rozstrzygnięcia kwestii mechanizmu psychologicznego katharsis jest koncepcja „synestezji" I. A. Richardsa. Najbardziej wartościowe są według niego takie stany i przeżycia, które zapewniają najszerszą i najpełniejszą koordynację wewnętrzną, bez wytwarzania przy tym konfliktów, cierpień i frustracji[92]. Jednym z takich przeżyć jest przeżycie estetyczne. Obejmuje ono ogromną różnorodność impulsów, często zwalczających się nawzajem, i doprowadza do ich najpełniejszego skoordynowania, do wytworzenia stanu dynamicznej równowagi i harmonii wewnętrznej, bez odwoływania się do jakichkolwiek ograniczeń i stłumień[93]. Jaskrawym przykładem jest dla Richardsa tragedia, która prowadzi do pogodzenia najbardziej przeciwstawnych impulsów i przekształcenia ich w jedno przeżycie. Uważa on przy tym, że nie ma innej drogi, na której rozbudowane, zwalczające się impulsy, mogłyby zostać uspokojone bez ich tłumienia. Tragedia potrafi to uczynić, dając w efekcie poczucie wyzwolenia, ulgi, równowagi i spokoju[94]. Na tym właśnie polega katharsis. Jest ona zdaniem Richardsa uniwersalną kategorią estetyczną i stanowi konstytutywną cechę każdego wartościowego przeżycia estetycznego. Każde bowiem takie przeżycie harmonizuje życie wewnętrzne odbiorców sztuki[95].

Jednym z walorów teorii Richardsa jest to, że nie sprowadza ona efektu katartycznego wyłącznie do pobudzenia i wyładowania emocji. Istotę tego oddziaływania Richards upatruje bowiem w uaktywnieniu różnorodnych, a często wręcz skłóconych wewnętrznie impulsów i władz psychicznych oraz ich skoordynowaniu i zharmonizowaniu bez uciekania się do stłumień i ograniczeń. Mimo pewnej ogólnikowości wypowiedzi Richardsa nietrudno zauważyć, że jego interpretacja psychologicznego mechanizmu katharsis jest różna od przedstawionych dotychczas, z których najbliższa byłaby mu chyba koncepcja Wygotskiego[96].

[91] Podobny pogląd reprezenyują I. Wojnar, *op. cit.*, s. 48 oraz S. Morawski, *Trojaka funkcja wychowawcza sztuki*, „Estetyka", IV (1963), s. 32.

[92] Zob. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, New York 1961, s. 59.

[93] *Ibidem*, s. 248, 251.

[94] Zob. *ibidem*, s. 245–246 oraz 209.

[95] Zob. *ibidem*, s. 61, 245–246, 248, 251.

[96] Warto, być może, zwrócić w tym miejscu uwagę na pewne analogie, jakie można

Świadomym kontynuatorem referowanej tu koncepcji jest, jak się wydaje, S. Morawski. Jest on nie tylko przekonany, że „sztuka coraz częściej w naszym wieku służy temu, by zapewnić rekreację i przywrócić człowiekowi homeostazę"[97], ale także uważa za szczególną cechę owej homeostazy w badanym tutaj wypadku fakt, iż „w przeżyciach twórczych i odbiorczych, związanych z dziełem artystycznym, dochodzą do głosu wszystkie i zarazem intensywne władze psychiczne"[98].

Dotychczas przy charakteryzowaniu mechanizmów katartyczno-kompensacyjnej funkcji sztuki punktem wyjścia było dzieło sztuki i charakter jego oddziaływania na odbiorcę, chociaż aktywnej roli tego ostatniego oczywiście nie pomijano. Możliwa jest jednak inna perspektywa widzenia

dostrzec między terorią Richardsa a koncepcjami pojawiającymi się w polskiej tradycji estetycznej u S. Brzozowskiego, I. Matuszewskiego i H. Elzenberga. S. Brzozowski żywił przekonanie, że sztuka pomaga ludziom osiągnąć równowagę wewnętrzną właśnie przez zaktywizowanie wszystkich sfer i zdolności psychicznych człowieka, w szczególności zaś tych, które nie znajdują odpowiedniego zastosowania w działalności praktycznej (*Sztuka i społeczeństwo*, s. 399, 513).

Prawie jednocześnie z Brzozowskim, w 1904 r. w rozprawie *Cele sztuki*, I. Matuszewski, charakteryzując kompensacyjną (choć nie używał tego terminu) funkcję sztuki, walor jej upatrywał m.in. w tym, że „pobudza psychicznie" swego odbiorcę, „potęguje jego życie duchowe i podnosi temperaturę uczuć". „Artysta [...] działalnością swą wzmaga intensywność naszego życia psychicznego, przyspiesza nasze tętno moralne i zdobywa lub wytwarza dla nas nowe dziedziny wzruszeń". Dzięki temu sztuka, którą Matuszewski porównuje do „orzeźwiającego i pokrzepiającego snu", pozwala człowiekowi „żyć życiem pełniejszym, bogatszym i bardziej skupionym, a zarazem lżejszym i rozkoszniejszym od zwykłego" (zob. *Pisma*, t. I, Warszawa 1965, s. 145–147).

Młody Elzenberg w swym dzienniku filozoficznym (6 XII 1907) dostrzegał aktualność koncepcji katharsis Arystotelesa wobec sztuki, ponieważ sztuka, która jest „sposobem rozwinięcia władz życiowych bez pragnień, bez cierpień, potęgując życie wewnętrzne człowieka i dostarczając ujścia jego wzruszeniom, ułatwia mu utrzymanie ataraksji w życiu realnym" (zob. *Kłopot z istnieniem*, Kraków 1963, s. 22).

Oczywiście sugerowane tu analogie są zbieżnościami, a nie pokrewieństwem z teorią Richardsa. I to zbieżnościami częściowymi, gdyż nie ma dostatecznych podstaw, by któregoś z tych teoretyków uznać za w pełni świadomego, konsekwentnego zwolennika jakiejkolwiek wersji koncepcji oddziaływania katartycznego. Łączy ich jednak z Richardsem przekonanie, że sztuka ma zdolność wszechstronnego uaktywniania i potęgowania życia wewnętrznego, dzięki czemu obcowanie z nią może być sposobem osiągania równowagi psychicznej.

[97] S. Morawski, *Trojaka funkcja wychowawcza sztuki*, s. 24. Interesujące uwagi na temat katharsis znaleźć można również w ostatniej jego książce *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 211–215, 223–224, 331–334.

[98] S. Morawski, *Szkoła stawiania pytań*, „Studia Estetyczne", VII, 1970, s. 269.

tych kwestii, perspektywa, w której sprawą najważniejszą jest postawa i aktywność odbiorców wobec wzbudzonych przez dzieło przeżyć, wobec przedstawionych w nim bohaterów i wydarzeń, wobec myśli i uczuć autora.

W pracach współczesnych mówiących o katartycznym, kompensacyjnym lub ludyczno-rekreacyjnym oddziaływaniu sztuki najczęściej wymienianym mechanizmem psychologicznym takiego oddziaływania jest identyfikacja. Piszą o niej nie tylko psychoanalitycy, lecz także socjologowie, psychologowie, teoretycy, sztuki, teoretycy kultury masowej, krytycy literaccy, teatralni, filmowi itd. Spróbujmy zebrać najważniejsze tezy dotyczące charakteru i roli identyfikacji w przeżyciu katartycznym.

1. Najczęściej mówi się o utożsamianiu się odbiorców z bohaterami percypowanych utworów. Istnieją jednak utwory pozbawione fabuły i bohaterów lub też przedstawiające postacie tak negatywne i odpychające, że trudno przypuścić, by jakikolwiek odbiorca zechciał się z nimi utożsamiać. Niektórzy teoretycy utrzymują, że nawet wówczas jest to możliwe – bądź z samym autorem (tokiem jego myśli, stosunkiem do świata itp.), bądź też z emocjonalną tonacją utworu (np. muzycznego).

2. Większość autorów przypisujących poważną rolę temu mechanizmowi zdaje sobie sprawę z tego, że młodzieżowy i bezkrytyczny odbiorca silniej identyfikuje się z bohaterami niż odbiorca dorosły. Jeśli zjawisko to następuje w przeżyciu estetycznym dorosłych i wyrobionych kulturalnie odbiorców, to nie jest ono ani ciągłe, ani całkowite.

3. Żaden widz lub czytelnik nie identyfikuje się z każdym bohaterem. O tym, czy to nastąpi, czy też nie, decyduje szereg czynników, określających stopień zbieżności między ideałami, marzeniami i nie zrealizowanymi pragnieniami, upodobaniami i osobistymi doświadczeniami odbiorcy a społecznymi, psychicznymi i fizycznymi cechami bohatera. Aby utożsamienie mogło nastąpić, bohater winien być dostatecznie atrakcyjny i wspaniały, by mógł stać się ucieleśnieniem marzeń i ideałów, ale zarazem dość swojski, taki jak inni, a może nawet pod pewnymi względami ustępujący odbiorcy (ułatwia mu to osiągnięcie poczucia tożsamości z nim). Równie np. piękny jak bohaterki grane przez Marylin Monroe, ale jednocześnie obdarzony ich naiwnością i przeciętnym intelektem, lub też mężny, przenikliwy, zwycięski (wobec wrogów i kobiet) jak James Bond, ale jednocześnie mentalnością przypominający przeciętnego współczesnego mieszczucha ze wszystkimi jego ograniczeniami.

4. Dzięki identyfikacji odbiorca sztuki osiągnąć może pozytywne rezultaty rekreacyjne, katartyczne i kompensacyjne. Wżywanie się w cudze losy i psychikę może nas bawić i odprężać. Współuczestnictwo w przedstawionych wydarzeniach stwarza okazję do wyładowania tłumionych impulsów, szarpiących uczuć i napięć wewnętrznych. Jest również źródłem satysfakcji zastępczych nowych, atrakcyjniejszych i bardziej intensywnych niż w życiu wrażeń rekompensujących częściowo braki powszedniego życia.

Mechanizmem o działaniu odwrotnym jest projekcja, która polega na rzutowaniu własnej osobowości na postacie utworu.

O projekcji mówiliśmy już w pierwszej części tej pracy, podczas analizy poglądów psychoanalityków oraz koncepcji E. Morina. Dla psychoanalityków i Morina projekcja i identyfikacja są wewnętrznie powiązanymi i komplementarnymi elementami percepcji artystycznej. Sam proces projekcji rozumieją oni dość wąsko (Morin nieco szerzej niż psychoanalitycy) jako rzutowanie na zewnątrz i przypisywanie bohaterom swoich własnych stłumionych impulsów, wstydliwych pragnień itp., jako wyrzucanie z siebie tego, co niepokoi i nie znajduje ujścia. Markow natomiast, który zresztą nie używa terminu „projekcja", lecz operuje pojęciem przeniesienia, pojmuje ten mechanizm znacznie szerzej, uznając go jednocześnie za istotny element każdego przeżycia artystycznego. Podaje on interesujące, choć dyskusyjne uzasadnienie wielkiej roli przeniesienia w aktywności estetycznej człowieka.

Markow uważa, że aby rozszyfrować mechanizmy psychologiczne percepcji artystycznej, należy wpierw wykryć ontogenetyczne podstawy przeżycia estetycznego. Wyraża tu przypuszczenie, w czym nie jest odosobniony, że najbardziej prawdopodobną podstawą estetycznej aktywności człowieka dorosłego są gry i zabawy dzieci[99], w szczególności zaś takie zabawy, w których obowiązuje zasada podziału „odgrywanych" ról. Właśnie z dziecinnego „na niby", charakteryzującego stosunek dziecka do realności sytuacji zabawowych – pisze Markow – „rozwija się w ontogenezie estetyczny stosunek do rzeczywistości"[100]. Dziecko w gruncie rzeczy dobrze wie, że to, co się dzieje w zabawie, nie dzieje się naprawdę,

[99] Zob. M. Markow, *op. cit.*, s. 203.

[100] *Ibidem*, s. 215, zob. również s. 206.

lecz jednocześnie ze względu na samą grę zakłada realność tego, co zachodzi. Podobną postawę przybiera dorosły odbiorca sztuki (i oczywiście jej twórca); tak np. stosunek widza do wydarzeń scenicznych „jest taki sam, jakim byłby on wobec analogicznych wydarzeń w rzeczywistości"[101].

Swoistą cechą percepcji artystycznej, jest według Markowa przeniesienie; najczęściej polega ono na przeniesieniu osobowości odbiorcy na bohatera. Dzięki temu mechanizmowi percepcja dzieła sztuki ma bardzo aktywny charakter. W istocie bowiem dla odbiorcy sztuki przeniesienie to „jego własne życie wewnętrzne w nurcie wydarzeń stworzonych przez autora", przy czym to specyficzne życie przebiega z reguły w obrazie bohatera"[102]. Przeniesienie ma w przeważającej większości wypadków charakter nieświadomy. W utworach nie przedstawiających możliwa jest forma przeniesienia nie związana z postacią bohatera (*biezgierojnoje pierieniesienije*; jest to wówczas przeniesienie osobowości odbiorcy na autora, sam utwór itp.[103] Mechanizm ten sprawia Markowowi wiele kłopotów, i tego, na czym np. miałoby polegać przeniesienie na samo dzieło sztuki, nie udało mu się niestety wyjaśnić.

Istotną wspólną cechą rozważań na temat identyfikacji i projekcji jest przekonanie, że koniecznym warunkiem pozwalającym dziełu sztuki efektywnie pełnić funkcję katartyczno-kompensacyjną jest znaczne emocjonalne zaangażowanie jego odbiorców. Bez osobistego i aktywnego wciągnięcia widza lub czytelnika w losy bohaterów, w przedstawiony przebieg wydarzeń itp. ani katartyczne, ani kompensacyjne elekty nie mogą być wywołane.

Należy jednak pamiętać, że osobistego zaangażowania odbiorcy nie można sprowadzać do identyfikacji i projekcji. Wygotski bardzo słusznie stwierdza, że np. „w teatrze tylko częściowo przeżywamy takie uczucia i afekty, jakie są udziałem bohaterów, częściej doznajemy ich nie wraz z uczuciami bohaterów, lecz z powodu uczuć bohaterów"[104]. Możemy aktywnie wczuwać się w losy Otella i Desdemony, nie utożsamiając się z nimi ani też nie dokonując przeniesienia naszej osobowości na nich. Wydaje się więc, że ani utożsamianie, ani projekcja nie są uniwersalnymi mechanizmami psy-

[101] *Ibidem*, s. 214.

[102] *Ibidem*, s. 67.

[103] Zob. *ibidem*, s. 226–227, 231

[104] L. Wygotski, *op. cit.*, s. 292. Zob. również, co na ten temat pisze S. C. Pepper, *Principles of Art Appreciation*, s. 134–235.

chologicznymi katartyczno-kompensacyjnymi oddziaływania, nie są też wcale koniecznymi warunkami pełnienia tej funkcji przez sztukę.

SKUTKI KATARTYCZNO-KOMPENSACYJNEGO ODDZIAŁYWANIA SZTUKI

1. Najprostszy, najłatwiej osiągalny rezultat katartycznego oddziaływania (wywołany najczęściej przez utwory o mniejszych ambicjach i uboższych artystycznie) polega na osiągnięciu przez odbiorcę chwilowego zapomnienia i wytchnienia od udręki życia codziennego, na rozproszeniu nudy, poprawieniu nastroju i samopoczucia. Efekt ten pojawia się w momentach spowodowanej przez sztukę „luki w walce życiowej" (E. Abramowski) czy „życia chwilą" (S. Ossowski).

Wydawać by się mogło, że coś podobnego można osiągnąć również dzięki narkotykom lub alkoholowi. Wszak one również pozwalają zapomnieć na chwilę o powszedniości życia i mogą być źródłem przyjemnych wrażeń pewnego typu. Hedoniczne i „rozrywkowe" walory ich działania są jednak ulotne i powierzchowne, a towarzyszące im szkodliwe konsekwencje znacznie trwalsze i głębsze. Nie regenerują one sił żywotnych, nie ulepszają też ani nie ułatwiają życia. Gdy kończy się ich działanie, trzeba wrócić do życia, w najlepszym wypadku takiego samego jak przedtem, a często jeszcze gorszego, bo widzianego przez pryzmat skutków „upojenia". Natomiast nawet czysto rozrywkowe i przeciętne utwory artystyczne mogą być czymś więcej niż przerwą w normalnym biegu życia. Potrafią dać poczucie odprężenia i odświeżenia wewnętrznego, odrodzić siły organizmu ludzkiego. Kilkugodzinne zanurzenie się w zupełnie inny świat daje człowiekowi nie tylko przyjemne doznania i rozrywkę, lecz także odnowienie żywotności, autentyczny wypoczynek regenerujący jego siły.

2. Kolejnym interesującym nas skutkiem wpływu sztuki na życie wewnętrzne odbiorców jest według niektórych uczonych zaktywizowanie i przyjemny trening władz psychiki, czemu towarzyszyć może przywrócenie równowagi energetycznej organizmu przez wyładowanie nadmiaru sił, które nie znajdowały ujścia.

Dotchczas wymienione skutki przeżycia katartycznego można osiągnąć również dzięki różnego rodzaju grom i zabawom, które, jednak w życiu

dorosłego człowieka nie odgrywają już tak wielkiej roli jak w życiu dziecka. Tylko sport może być w tej mierze istotnym wyjątkiem. Zasygnalizowane dotąd rezultaty wpływu sztuki na równowagę psychiczną odbiorców mają charakter hedoniczno-ludyczny i rekreacyjny. Skutki oddziaływania wartościowych dzieł sztuki są jednak znacznie głębsze, bardziej wielorakie.

3. Z poprzednią konsekwencją łączy się wzbogacenie i spotęgowanie całego życia duchowego człowieka i, co za tym idzie, częściowe zrekompensowanie mu braków jego codziennego życia.

4. Złagodzenie poczucia niedosytu i niezaspokojenia, przezwyciężenie stanu frustracji to następna ważna konsekwencja osiągana dzięki zastępczemu spełnieniu nie zrealizowanych w życiu pragnień. Spełnienie to łagodzi dotkliwe dla jednostki konsekwencje ograniczeń społecznych. Psychoanalitycy dowodzą, że szczególnie istotnym elementem jest tu zastępcze zaspokojenie pragnień związanych ze stłumionymi przez kulturę destrukcyjnymi impulsami.

5. Począwszy od Arystotelesa estetycy podkreślają, że sztuka przynosi ulgę i ukojenie przez wyładowanie tego wszystkiego, co zakłóca spokój i harmonię wewnętrzną. Chodzi mianowicie o rozładowanie lub złagodzenie niektórych konfliktów i bolesnych napięć wewnętrznych, wyeliminowanie lub osłabienie i opanowanie dręczących uczuć. Konsekwencją zaktywizowania wszystkich władz psychicznych i wyładowania tego, co niepokoi i dezorganizuje życie psychiczne, jest zharmonizowanie tego życia i wzrost poczucia swobody.

6. Rezultatem właściwego wielkiej sztuce konfrontowania odbiorców z ostrymi konfliktami i dramatycznymi stronami życia oraz z cierpieniami człowieka może być także uświadomienie im, że te udręki i niepowodzenia są nieodłączne od egzystencji, oraz uodpornienie ich przeciw nim (swoiste „zaszczepienie"). Skutkiem tej konfrontacji może być osiągnięcie większego zrozumienia dla innych ludzi, ich trosk i kłopotów, złagodzenie skrajnego egocentryzmu, a także pojawienie się poczucia wspólnoty i więzi społecznej. Tak więc przyczyniając się do odzyskania równowagi psychicznej i zharmonizowania życia wewnętrznego odbiorców, sztuka może skłaniać ich do zharmonizowania stosunków z innymi ludźmi i ze społeczeństwem. O ile skutki pierwszego rodzaju są wartościowe przede wszystkim z jednostkowego, psychiczno-higienicznego punktu widzenia, o tyle te drugie mają znaczenie etyczne i społeczne.

Ten krótki przegląd pozytywnych skutków katartyczno-kompensacyjnego oddziaływania sztuki, najczęściej omawianych w literaturze przedmiotu, całkowicie pomija negatywne konsekwencje oddziaływania sztuki, będzie jednak o nim mowa w części poświęconej wątpliwościom i zastrzeżeniom wobec tej funkcji sztuki.

Podkreślić także należy, że wymienione wyżej pozytywne efekty oddziaływania sztuki wywoływane są przez sztukę w ogóle, a nie przez każdy jej gatunek czy określony utwór z osobna. Jeśli jednak jakieś dzieło sztuki wywołuje chociaż jeden z tych skutków, to jego znaczenie dla równowagi wewnętrznej człowieka nie może zostać zanegowane.

GŁÓWNE FORMY KATARTYCZNO-KOMPENSACYJNEGO ODDZIAŁYWANIA SZTUKI

Na podstawie tego, co zostało już powiedziane o możliwościach, mechanizmach psychologicznych i skutkach katartyczno-kompensacyjnego oddziaływania sztuki na odbiorców, można, jak się wydaje, wyróżnić trzy zasadnicze typy tego oddziaływania: 1) hedoniczno-ludyczny, rekreacyjny; 2) kompensacyjny oraz 3) katartyczny.

1. Wielu autorów m.in. Jurij Boriew, traktuje tę odmianę katartyczno-kompensacyjnej funkcji sztuki jako samodzielną. Ale np. Mojsiej Kagan w ogóle jej nie wyróżnia, mówi natomiast o funkcji hedonicznej (wymienia ją na czwartym miejscu po takich funkcjach, jak komunikacyjna, poznawcza i wychowawcza)[105]. Maria Gołaszewska odróżnia je obie (niekiedy używa określenia: funkcja ludyczno-hedoniczna), nieprzypadkowo jednak wymienia je obok siebie, dostrzegając wyraźną ich łączność[106]. Podobnie postępuje krytyk teatralny Andrzej Hausbrandt, który mówiąc o społecznych funkcjach teatru charakteryzuje oddzielnie funkcje katartyczną i rozrywkową[107].

Wydaje się, że słuszniejszy jest pogląd uznający ludyczne czy hedoniczne oddziaływanie za odmianę katartyczno-kompensacyjnej funkcji sztuki. Takie postawienie sprawy jest na pozór znacznym odejściem od arystotelesowskiej koncepcji katharsis i niektórzy teoretycy (np. Pepper) uznaliby taką rozszerzoną interpretację za niedopuszczalną. Jeśli jednak uznać, że wedle tej koncepcji sztuka pomaga ludziom zachować lub odzyskać równowagę psychiczną, to można bronić takiego stanowiska. Wygląda na to, że wbrew pozorom propozycja ta nie jest całkowitą zdradą idei Stagiryty. W każdym razie na gruncie przyjętego w niniejszym eseju bardzo szerokiego rozumienia funkcji katartyczno-kompensacyjnej zabieg ten jest uprawniony.

Ludyczne, hedoniczne i rekreacyjne oddziaływanie sztuki jest najprostszą postacią tej funkcji. Nie wydaje się wszakże, by mogło być z tego względu zbagatelizowane lub w ogóle zignorowane. Oddziaływanie takie jest ważne, ponieważ może ono efektywnie wpływać na równowagę ducha i samopoczucie człowieka. Podobne efekty mogą być spełniane również przez inne dostępne człowiekowi formy odpoczynku (np. sen lub wczasy) bądź rozrywki (gry i zabawy, widowiska sportowe). Do snu przyrównują sztukę nie tylko freudyści. Ignacy Matuszewski już w 1904 r. nazywał sztukę „ożywiającym i pokrzepiającym snem". Podobieństwo sztuki do zabawy oraz ludyczne możliwości sztuki były i są dostrzegane przez wielu autorów: od H. Spencera i K. Groosa przez L. Krzywickiego i A. Łunaczarskiego aż po współczesnych, jak J. Huizingę czy M. Markowa.

2. Kompensacyjne oddziaływanie sztuki polega, najogólniej rzecz biorąc, na częściowym przezwyciężeniu lub łagodzeniu braków i ograniczeń życia człowieka. Upraszczając sprawę, można powiedzieć, że braki i ograniczenia ludzkiej egzystencji mogą mieć charakter biologiczny, społeczno-cywilizacyjny i osobowościowy.

Obcowanie ze sztuką pozwala nam częściowo przezwyciężyć przyrodzoną jednostkowość i skończoność życia ludzkiego w czasie i przestrzeni. Przenosząc nas w wyobraźni w najbardziej odległe czasy i kraje, umożliwiając nam przeżywanie losów innych ludzi, dostarczając nie znanych z naszego osobistego doświadczenia doznań, sztuka w jakiejś mierze rozszerza i wzbogaca naturalne granice jednostkowego istnienia. Ułatwia dzieciom i młodzieży wyprzedzenie czasu i wkraczanie we „wspaniały" świat dorosłych, umożliwia dorosłym powrót do „cudownych bezgrzesznych lat" dzieciństwa i młodości, pozwala kobietom zajrzeć w świat męskich spraw i namiętności, a mężczyznom uchylić rąbka tajemnicy kobiecości itp. Koszty i ryzyko tych podróży są przy tym niewielkie, a powrót do własnej egzystencji nie przysparza żadnych trudności.

[105] Por. M. Kagan, *Lekcyi po marksistsko-leninskoj estietikie*, wyd. II, Leningrad 1971, s. 290–293.

[106] Por. M. Gołaszewska, *Świadomość piękna*, Warszawa 1970, s. 291–295.

[107] Por. A. Hausbrandt, *Teatr?*, Warszawa 1970, s. 206–221.

Kontakt ze sztuką pozwala też w sposób zastępczy zaspokajać nasze instynktowne potrzeby i pragnienia, stłumione przez system zakazów i nakazów. Rola sztuki polega tu z jednej strony na częściowym przezwyciężeniu ograniczeń (lub łagodzeniu dotkliwych skutków tych ograniczeń) narzuconych jednostce przez prawo, moralność, obyczajowość itd. i zapoznaniu ze smakiem różnych „owoców zakazanych" bez narażenia się na konflikty ze społeczeństwem lub konflikty sumienia, a nawet bez wzbudzenia poczucia winy. Z drugiej zaś strony polega na niwelowaniu barier społecznych, podziałów klasowych. Funkcję tę sztuka pełni dzięki temu, że umożliwia przenikanie w inne światy: pokojówki mogą czuć się przez parę godzin hrabinami, hrabiny biednymi sierotami lub ladacznicami zależnie od upodobań; przyzwoici i lojalni wobec prawa mieszczanie wkradają się bezkarnie w świat gwałtu, zbrodni i seksu; młodzi ludzie sieją postrach na preriach i w „saloonach".

Wreszcie sztuka może łagodzić lub likwidować indywidualne odczucie niedoskonałości życia, zaspokajać wyższe potrzeby, często takie, które dopiero sama uświadamia. Potrafi ona również kompensować dotkliwą, nierzadko wymuszoną jałowością życia codziennego bezczynność lub niedostateczne obciążenie poszczególnych sfer psychiki. Umożliwia wreszcie pełną ekspresję osobowości, co nie zawsze jest możliwe w praktycznej działalności, może aktualizować nie ujawnione dotąd w pełni strony osobowości i znajdować dla nich wyraz. Każdy człowiek odczuwa bowiem potrzebę wyrażenia swych indywidualnych postaw, poglądów, niepokojów i uczuć. „Jak płuca muszą oddychać, mięśnie pracować, a krew krążyć, podobnie dusza każdego człowieka żąda swego wyrazu. Jest to pierwotna potrzeba" stwierdza Bogdan Suchodolski[108]. Człowiek ciągle szuka „coraz lepszego wyrazu dla siebie całego. W takim szukaniu wyrazu własnego dopomaga sztuka. Liryka poety przynosi nam lepsze sformułowanie naszych uczuć niż nasze słowa własne, bezdźwięczne, nieporadne. W dramacie silniej przejawia się prawo moralne i bohaterstwo niż w naszych marzeniach. Oczyma malarza lepiej widzimy niż własnym wzrokiem"[109].

Przeciętnemu człowiekowi trudno znaleźć odpowiedni wyraz zewnętrzny dla samych myśli i uczuć: niemożność ta może powodować

[108] B. Suchodolski, *Wielkość i odrodzenie sztuki*, Warszawa 1935, s. 41.

[109] *Ibidem*, s. 42.

irytację wewnętrzną i rodzić stany napięć. Wielki artysta potrafi wyręczyć w tym tysiące ludzi, wyrażając nurtujące ich sprawy. „Powodzenie jakiegoś dzieła literackiego – pisze Konrad Górski – jest zawsze dowodem, że przynosi ono sformułowanie dla myśli i uczuć, które kiełkowały i fermentowały w duszach wielu ludzi, ale nie znajdowały dotąd zadowalającego wszystkich, doskonałego wyrazu słownego"[110].

3. Umożliwiając pełną ekspresję osobowości, sztuka działa nie tylko kompensacyjnie, lecz także katartycznie, rozładowuje bowiem stany napięć wynikłe z niemożności znalezienia odpowiedniego zewnętrznego wyrazu dla przeżyć wewnętrznych. Podobnie zaspokajając w zastępczej formie stłumione potrzeby, działa nie tylko kompensacyjnie, lecz również katartycznie; częściowo rozładowuje, a częściowo osłabia niepokojące uczucia i stany napięć wynikłe z nie zaspokojonych pragnień i stłumionych dążeń. Sztuka działa więc katartycznie, dostarczając każdemu okazji do kontrolowanego wyładowania w procesie percepeji artystycznej swych emocji, napięć i niepokojów stanowiących zagrożenie dla równowagi wewnętrznej. Jest to częściowo wyładowanie, częściowo zaś osłabienie dręczących emocji i wygaszenie zmobilizowanej w związku z nimi energii psychofizycznej.

Katartyczne oddziaływanie polega także na rozładowaniu lub osłabieniu konfliktów wewnętrznych, zrodzonych przez walkę o byt, procesy cywilizacyjne, walkę z niesprawiedliwością i absurdami, ograniczenia kulturowe itd. Ważną stroną katartycznego wpływu sztuki jest wreszcie wyzwolenie odbiorców z nadmiaru egocentryzmu i zbyt osobistego stosunku do świata, które skłaniać mogą do wyolbrzymienia własnych trosk i niepowodzeń, do tragizowania i utraty hierarchii ważności spraw, co też może być niebezpieczne dla równowagi wewnętrznej.

Sztuka realizuje swoje możliwości katartyczno-kompensacyjne we wszystkich tych trzech odmianach, wywierając istotny pozytywny wpływ na stan psychiczny odbiorców. Z tych też względów funkcja ta nazywana jest niekiedy funkcją terapeutyczną. Określenie to jednak tylko częściowo odpowiada tej funkcji, którą nazywam (z braku lepszej nazwy) właśnie

[110] K. Górski, *Poezja jako wyraz*, t. II, 1946, s. 98. Ten sam autor pisze również o kompensacyjnej funkcji poezji (zob. *ibidem*, s. 95–96). Interesujące refleksje na temat potrzeby ekspresji i możliwości zaspokojenia tej potrzeby przez sztukę znaleźć można również w pracy M. Gołaszewskiej, *Problem ekspresji w estetyce*, „Studia Estetyczne", VIII, 1971.

katartyczno-kompensacyjną. Jeśli można wykorzystać terminologię medyczną, to o swoistej terapii można mówić tylko wtedy, gdy sztuka rzeczywiście pomaga odzyskać równowagę psychiczną, rozładowując i przezwyciężając częściowo frustracje i depresje, konflikty wewnętrzne, urazy czy kompleksy. Częściej jednak działanie ma charakter profilaktyczny, polega bowiem na zapobieganiu i przeciwdziałaniu depresjom, bolesnym napięciom, ostrym konfliktom itd., które mogłyby doprowadzić do utraty równowagi[111]. Wreszcie działanie sztuki można niekiedy przyrównać do działania tych środków medycznych, które nie leczą i nie uodporniają przeciw chorobom, lecz znieczulają ból, łagodzą cierpienia chorego.

PRZEŻYCIE KATARTYCZNO-KOMPENSACYJNE A PRZEŻYCIE ESTETYCZNE

Teoria katartyczno-kompensacyjnego oddziaływania sztuki nie może zignorować kwestii wzajemnej relacji między przeżyciem katartyczno-kompensacyjnym a przeżyciem estetycznym. W związku z tym należałoby, jak sądzę, odpowiedzieć na następujące pytania:

1. Czy można powiedzieć, że każde przeżycie estetyczne (lub przynajmniej niektóre z nich) jest jednocześnie przeżyciem katartyczno-kompensacyjnym? Lub inaczej rzecz ujmując: czy przeżycia katartyczno-kompensacyjne i przeżycia estetyczne są procesami zachodzącymi na jednej płaszczyźnie, a jeśli tak, to jaki stosunek zachodzi między zakresami pojęć „przeżycie katartyczne" i „przeżycie estetyczne" – stosunek tożsamości, podrzędności, krzyżowania się czy wykluczania?

2. Jeśli o żadnym przeżyciu estetycznym nie można powiedzieć, że jest jednocześnie przeżyciem katartyczno-kompensacyjnym, to może wolno powiedzieć, że to drugie realizuje się dzięki temu pierwszemu, że to pierwsze jest warunkiem pojawienia się tego drugiego?

[111] Przede wszystkim profilaktyczny aspekt kompensacyjnego oddziaływania sztuki podkreślony jest w najnowszej pracy M. Markowa, *Iskusstwo kak process. Osnowy funkcjonalnoj teorii iskusstuwa*, Moskwa 1970, s. 68.

3. Czy zdolność oddziaływania katartyczno-kompensacyjnego jest uniwersalną własnością przeżyć zrodzonych przez sztukę, czy też może być przyporządkowana tylko niektórym jej dziełom albo nawet tylko niektórym gatunkom artystycznym? Jeśli tylko niektóre dzieła sztuki wywołują efekt katartyczno-kompensacyjny, to co jest tu czynnikiem decydującym: treść czy forma?

4. Czy efekt katartyczno-kompensacyjny mogą wywołać tylko estetycznie wartościowe dzieła sztuki? Inaczej mówiąc czy wartości katartyczne w każdym wypadku równają się wartościom estetycznym, czy też są od tych ostatnich niezależne?

5. Czy można w ogóle stawiać sprawę generalnie? Być może należałoby rozpatrywać osobno stosunki zachodzące między przeżyciem estetycznym a trzema wyróżnionymi w pracy odmianami katartyczno-kompensacyjnego oddziaływania sztuki: ludyczno-rozrywkową, kompensacyjną i katartyczną?

Spróbujmy w syntetycznej formie zestawić odpowiedzi, które znajdowaliśmy lub możemy znaleźć w literaturze przedmiotu:

Ad 1 i 2. Katharsis jest istotą każdego przeżycia estetycznego (L. Wygotski i E. Berczeler), a w każdym razie każdego wartościowego przeżycia (I. A. Richards). Każda z nich może zrodzić efekt katartyczno-kompensacyjny (A. Koestler, I. Wojnar).

Ad 2. Efekt katartyczno-kompensacyjny może być wzbudzony tylko pewnego typu przeżyciem estetycznym (S. C. Pepper, M. Gołaszewska)[112].

Ad 3. Zdolność wywoływania przeżycia katartyczno-kompensacyjnego jest właściwością pewnego typu sztuki (S. C. Pepper: *art of relief*; M. Gołaszewska: sztuka mimetyczna o treści drastycznej). Pewien rodzaj efektu katartycznego może być też rezultatem oddziaływania czysto formalnych struktur utworu, wzbudzających intensywne przeżycia estetyczne (S. Ossowski, M. C. Beardsley).

Ad 4. Wartości katartyczne są bezwzględnie zależne od wartości estetycznych. Tylko dzieła sztuki i wzbudzone przez nie prawdziwe wartoś-

[112] Zob. M. Gołaszewska, *Świadomość piękna*, s. 290.

ciowe przeżycia mogą zrodzić efekt katartyczny (S. C. Pepper i S. Lesser). Zdolność oddziaływania katartyczno-kompensacyjnego nie może być przypisana ani wyłącznie pewnemu typowi sztuki, ani też wyłącznie wartościowym przeżyciom estetycznym (M. C. Beardsley, A. Hauser[113], E. Morin, S. Morawski oraz autor tej pracy).

PRÓBA OCENY KATARTYCZNO-KOMPENSACYJNEJ FUNKCJI SZTUKI

Nie można zamknąć rozważań na temat wpływu sztuki na psychikę jednostki nie zgłosiwszy dwu wątpliwości:

1. Czy nasza wiedza na temat tego oddziaływania sztuki wystarcza, by zaprezentowana tu koncepcja katartyczno-kompensacyjnej funkcji sztuki mogła być traktowana jako teoria naukowa lub przynajmniej jako wysoce prawdopodobna hipoteza? Czy sztuka rzeczywiście spełnia wobec odbiorców tę funkcję?

2. Jeśli są dostateczne dane, aby wspomnianą hipotezę uznać za prawdopodobną, to czy wpływ ten jest jednoznacznie pozytywny? Innymi słowy, jeśli określone dzieło sztuki rzeczywiście oddziałuje w sposób katartyczny, kompensacyjny lub ludyczno-rozrywkowy na jednostkę, to czy oddziaływanie to przynosi wyłącznie wartościowe dla tej jednostki i społeczeństwa skutki?

Ad 1. Przegląd literatury przedmiotu może budzić poważne wątpliwości, czy wiedzę na temat wpływu sztuki na życie wewnętrzne można uznać za wystarczającą. Ma ona głównie introspekcyjny charakter i tylko częściowo opiera się na szerszych, metodycznie prowadzonych obserwacjach psychologicznych i socjologicznych. Koncepcja ta wymaga więc jeszcze systematycznej, empirycznej weryfikacji naukowej. Można by, trawestując tytuł jednej z rozpraw R. Ingardena, wiele napisać o tym, „czego nie wiemy o wpływie sztuki na równowagę psychiczną odbiorców". Rozważmy bowiem:

[113] Zob. A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*, Warszawa 1970, s. 71–72.

A. Czy sztuka zawsze wyzwala od dręczących uczuć i napięć, przynosząc w konsekwencji ulgę i ukojenie? Może jest odwrotnie: ekscytuje ona raczej swych odbiorców, wzbudzając emocje i stan napięć?

B. Czy ludzkie pragnienia faktycznie mogą być choćby częściowo zaspokojone w formie zastępczej w wyobraźni? Czy nie słuszniejsza jest teza, że sztuka stwarzając dodatkowe bodźce rozbudza realne potrzeby, intensyfikuje pragnienia i pogłębia poczucie niedosytu? Głodny nie może przecież zyskać poczucia sytości przez samą obserwację ludzi zajadających smakołyki lub wyobrażenie sobie suto zastawionego stołu. Czy inne ludzkie potrzeby tak bardzo się różnią od głodu? Czy można np. obserwując filmowych kochanków zaspokoić swe potrzeby seksualne lub uczuciowe?

C. Czy obserwowanie bohaterów przeżywających niezwykłe przygody może być dla widza jakąś rekompensatą za bezbarwność i monotonię jego życia? Czy fakt, że diwa filmowa spędza lato na Riwierze i pływa jachtem po Morzu Śródziemnym może być dla ekspedientki sklepu spożywczego rekompensatą za to, że dla niej dostępne są tylko wczasy w domku campingowym i spływ kajakiem po Świdrze? Czy nie słuszniejsze jest przypuszczenie, że zamiast kompensacji pojawi się w rezultacie jeszcze dotkliwsze uczucie bezbarwności, nudy i ubóstwa? – Postaram się ustosunkować do tych problemów.

Tak więc na dwa pierwsze zestawy pytań można odpowiedzieć: owszem, sztuka rzeczywiście nie zawsze uwalnia swych odbiorców od szarpiących emocji i napięć wewnętrznych, czyli nie zawsze przynosi ulgę i ukojenie. Często jednak może tego dokonać umiejętnym intensyfikowaniem tych napięć i uczuć, doprowadzając do ich częściowego wyładowania i osłabienia. Każdy wie ze swego doświadczenia, że marzenia i wizje, jakie nam nasza wyobraźnia podsuwa, mogą w niektórych wypadkach być formą częściowego i zastępczego spełnienia naszych pragnień. Nie odnosi się to do potrzeb czysto biologicznych: trudno pozbyć się uczucia głodu obserwowaniem sytych ludzi.

Ale już potrzeby erotyczne człowieka wymagają innego potraktowania niż uczucie głodu[114]. Życia erotycznego nie można bowiem sprowadzać do

[114] Eksponuję tu problem możliwości spełnienia przez sztukę potrzeb seksualnych nieprzypadkowo. Jak wiadomo, jeden z zarzutów przeciw sztuce współczesnej, który godzi

fizjologii. Bardzo ważną rolę w tych sprawach odgrywają również uczucia i wyobraźnia. Część bardzo osobistych upodobań i pragnień jednostki w tej

jednocześnie (pośrednio lub bezpośrednio) w koncepcję katartyczno-kompensacyjnej funkcji sztuki, polega na oskarżeniu sztuki o to, że jest przyczyną wzrostu przestępczości i rozwiązłości w naszych czasach. Zwolennicy tego poglądu uważają, że sztuka, propagując seks, gwałt, przemoc i okrucieństwo, przyczynia się tym samym do demoralizacji społeczeństwa, do wzrostu przestępczości i upadku moralności. Zagadnienie jest zbyt obszerne i ważne, by można je tu bliżej omówić. Chciałbym jednak przy okazji zwrócić uwagę na kilka nieporozumień w tej sprawie.

Po pierwsze, granice sztuki są z reguły przez jej oskarżycieli nadmiernie rozszerzone, tak że do sztuki zaliczana jest również pseudoartystyczna produkcja kultury masowej, m.in. pornografia. Można mieć przy tym poważne wątpliwości, czy prawdziwe dzieło sztuki może być pornografią (jeśli nawet zawiera drastyczne wątki seksualne) lub apologią gwałtu i okrucieństwa (nawet wtedy, gdy nie jest pozbawione obrazów lub opisów scen gwałtu i okrucieństwa). Po drugie, nie należy mistyfikować roli sztuki i przypisywać jej nadmiernej mocy magicznej. Średniowieczny wzrost religijności, mistyki i ascezy nie został przecież wywołany utworami o treści religijnej. Sztuka tego okresu, zwłaszcza pod tak silnym wpływem kościelnego mecenatu, zasadniczo odzwierciedlała panujące stosunki, nastroje i atmosferę epoki i tylko wtórnie mogła je umacniać czy rozwijać. To nie Boccaccio był odpowiedzialny za wzrost swobody obyczajowej w renesansowej Italii; *Dekameron* napisał on dlatego, że jako pisarz niezależny dawał tylko w swej twórczości wyraz swobodzie już istniejącej. Dlaczego więc w XX w. miałoby być inaczej? To nie sztuka ani też nawet pseudoartystyczna produkcja kultury masowej (z pornografią włącznie) spowodowały wzrost zainteresowania seksem czy też wzrost przestępczości i różnych przejawów okrucieństwa i przemocy w życiu. One tylko bądź dają wyraz takiemu stanowi rzeczy i penetrują zjawiska interesujące człowieka (sztuka), bądź po prostu żerują na wzroście zainteresowań tymi sferami i tylko wtórnie mogą sprzyjać intensyfikacji tych zjawisk i zainteresowań. W drugiej połowie XX w. produkuje się i sprzedaje masowo pornografię przede wszystkim dlatego, że istnieje na nią popyt; gdyby przeważyło zapotrzebowanie na pejzaże lub zdjęcia kotów, producenci i handlarze zmieniliby branżę.

Podobnie jak jest bardzo wątpliwe, by jakiekolwiek dzieło sztuki przemieniło łotra w anioła, tak też raczej mało prawdopodobne jest, by człowiek wzorowo cnotliwy stał się pod wpływem jakiegoś filmu mordercą lub gwałcicielem nieletnich. Film może co najwyżej wyzwolić już istniejące (zrodzone przez życie i geny) przestępcze skłonności lub w niektórych wypadkach (np. *Rififi*) nauczyć jakiejś technologii przestępstwa.

Trudno dowieść, by powieści kryminalne były przyczyną wzrostu przestępstw kryminalnych choćby dlatego, że kryminaliści (przeważająca ich część) w ogóle żadnych książek nie czytają. Natomiast znacznie łatwiej wykazać, że utwory o tematyce kryminalnej i „dreszczowce" cieszą się największą popularnością w środowiskach społecznych najbardziej zdyscyplinowanych i lojalnych wobec prawa. Można wyrazić przypuszczenie, że utwory tego typu nieprzypadkowo są tak popularne w kręgach praworządnych obywateli. Nikt dotąd, jak się zdaje, nie dowiódł, żeby gdzieś pornografia przyczyniła się do zwiększenia liczby wykroczeń seksualnych; często słyszy się natomiast, że właśnie w Danii i Szwecji w ostatnim okresie zmalała ilość przestępstw seksualnych. Żaden z tych problemów nie został jednak dotąd gruntownie zbadany.

dziedzinie z różnych względów nigdy nie realizuje się poza sferą fantastycznych wizji i marzeń. Otóż właśnie w tej imaginacyjnej sferze życia seksualnego sztuka może dostarczyć człowiekowi spełnienia zastępczych kompensacji i rozładować napięcia wewnętrzne. Szczególnie wtedy, gdy widz nieświadomie identyfikuje się częściowo z bohaterem lub przenosi na niego swe własne pragnienia. W niektórych specyficznych wypadkach działanie sztuki może być tu jeszcze głębsze: pewne pragnienia lub marzenia o charakterze erotycznym, dotyczące kulturowo wytworzonego tabu, mogą być źródłem poważnego niepokoju wewnętrznego, poczucia winy, urazów, kompleksów i nerwic. Sztuka może niekiedy rozładować te stany lub przeciwdziałać ich powstawaniu, uświadamiając uniwersalność niektórych pragnień w tej dziedzinie i rozwiewając podejrzenia o patologiczne skłonności.

Co się zaś tyczy trzeciego zestawu pytań, to sztuka na pewno nie zawsze dostarcza rekompensaty za niedostatki życia: bywa tak, że pogłębia ona jeszcze poczucie tych braków, intensyfikuje frustracje czy depresje. Faktem jest jednak, że niekiedy skutecznie dostarcza kompensacji, przezwycięża frustracje i zapobiega powstawaniu nerwic. Penicylina jest wspaniałym lekarstwem, ale przecież nie uniwersalnym; medycyna nie dyskwalifikuje jej tylko dlatego, że zastosowana nie w porę może poważnie zaszkodzić. Podobnie jest z katartyczno-kompensacyjną funkcją sztuki. Z tego, że sztuka jako całość może wywierać pozytywny profilaktyczny lub terapeutyczny wpływ na równowagę psychiczną odbiorców (nazywany w tej pracy wpływem katartyczno-kompensacyjnym), nie wynika bynajmniej, że każde dzieło sztuki zawsze spełnia tę funkcję wobec każdego odbiorcy i że żadne dzieło sztuki nie może działać szkodliwie na równowagę wewnętrzną człowieka. Stosunek zachodzący między dziełem sztuki a odbiorcą jest w każdym wypadku relacją indywidualną. Skutki zetknięcia się z dziełem sztuki zależą nie tylko od właściwości tego dzieła sztuki, lecz także od osobowości, poziomu kulturalnego, wrażliwości i wreszcie określonego samopoczucia i nastroju odbiorcy. Toteż nie tylko różne dzieła sztuki na jednego odbiorcę lub jedno dzieło sztuki na różnych odbiorców, lecz nawet ten sam utwór na tego samego odbiorcę może w różnych okolicznościach działać różnie, podtrzymując lub burząc równowagę psychiczną.

Ad 2. Jeśli wszakże zgodzimy się nawet, że sztuka może w pewnych okolicznościach działać katartyczno-kompensacyjnie, to i wówczas mogą

pojawić się istotne pytania. Czy skutki tego jej oddziaływania, jeśli jest już ono faktem, zawsze są korzystne dla jednostki i społeczeństwa? Czy sztuka przynosząc ulgę i uspokojenie wewnętrzne, kompensując częściowo braki życia codziennego lub łagodząc skutki złej organizacji życia społecznego nie przynosi więcej szkody niż pożytku? Może wyżywanie się w świecie fikcji staje się dla człowieka namiastką działania, może osłabia jego siły i aktywność życiową? A może osłabiając działanie bodźców, które zwykle mobilizowały człowieka do walki o zmianę warunków egzystencji, do walki o likwidację przyczyn cierpień ludzkich i łagodząc częściowo dotkliwość niektórych braków, sztuka skłania człowieka tym sposobem do pogodzenia się z istniejącym stanem rzeczy, do pokory, rezygnacji i tym samym do zajęcia postawy zachowawczej? Może spełnia rolę narkotyku, który nie leczy, niczego nie zmienia, lecz tylko odwraca uwagę od rzeczywistości, usypia czujność, przynosząc w zamian jałowe rozkosze wyobraźni, ułudy?

Może więc zamiast łagodzić cierpienia i przynosić urojone rekompensaty, sztuka powinna raczej rozdrapywać rany, budzić niepokoje, niezgodę, rodzić nowe pragnienia i mobilizować do walki z ujemnymi stronami życia, aby doprowadzić do chociażby częściowej ich likwidacji? Może sztuka, wzbudzając przywiązanie i uczucia przyjaźni do istot fikcyjnych, odwraca zainteresowania odbiorcy od żywych ludzi i rzeczywistości, może właśnie wytwarza nawyk wyżywania się i osiągania złudnego poczucia pełni w świecie pozorów, miraży i urojeń?

Trzeba przyznać, że te obawy i przypuszczenia w nader różnej formie wyrażane nie są bezpodstawne. Kompensacyjne oddziaływanie sztuki może rodzić również skutki negatywne. W tej sprawie trafne stanowisko wydaje się zajmować B. Suchodolski. Uważa on, że sztuka, przenosząc człowieka w świat ułudy i fantazji, wcale nie musi tym samym zawsze osłabiać jego sił życiowych; często może je wzmacniać. „Podobnie jak sen – czytamy – chociaż stanowi przeciwstawienie się życiu i wyłączenie człowieka z życia, jest mimo to jednym z ważnych czynników gromadzenia sił, które następnie będą użyte przez człowieka w życiu, tak też i sztuka, przenosząc człowieka w inny świat wyobrażeniowy, może nie osłabiać jego życiowych sił, lecz umacniać je". I dalej: „Mówiąc o kompensacyjnej roli sztuki, należałoby rzecz widzieć wszechstronnie i, odcinając się od tych tendencji, wedle których wynagrodzenie człowiekowi przez sztukę jego niezbyt doskonałego życia prowadziłoby do wyrzeczenia się starań o naprawę tego życia,

nie odcinać się równocześnie od tej koncepcji, która widzi w sztuce możliwość przeniesienia człowieka w inną rzeczywistość, w inny świat co prawda wyobrażeniowy, urojony, nieprawdziwy świat, ale mimo swej nieprawdziwości bardzo głęboko związany z rzeczywistym życiem ludzi"[115].

Reasumując: wydaje się, że mimo wielu wątpliwości, jakie może budzić koncepcja katartyczno-kompensacyjnej funkcji sztuki, ma ona wystarczająco mocne podstawy, by służyć jako pożyteczna hipoteza badawcza. Wydaje się przy tym, że dalszy rozwój wiedzy w tej dziedzinie zależeć będzie przede wszystkim od postępu w badaniach empirycznych[116].

[115] B. Suchodolski, *Współczesne problemy wychowania estetycznego* [w:] *Wychowanie przez sztukę*, I. Wojnar (red.), Warszawa 1965, s. 30–31.

[116] Poza obrębem obecnej pracy znalazło się z konieczności wiele zagadnień, których rozważenie mogłoby znacznie wzbogacić refleksje nad podjętym przez nas problemem. Wymienię trzy z nich: katartyczno-kompensacyjna funkcja sztuki a medycyna (m.in. problem muzykoterapii i psychodramy), katartyczno-kompensacyjna funkcja sztuki a obrzędy i wierzenia religijne, katartyczno-kompensacyjna funkcja sztuki a sport. Każde z tych zagadnień zasługuje na oddzielne potraktowanie.

Rozdział 10

SPÓR O POSTAWĘ ESTETYCZNĄ

CZY POSTAWA ESTETYCZNA JEST WARUNKIEM PRZEŻYCIA ESTETYCZNEGO?

Pojęcie to wyprowadzane jest z reguły od Kanta i angielskich filozofów XVIII w. (A. Shaftesbury, E. Burke). Jednak, jak ustalili historycy filozofii, użyte ono zostało po raz pierwszy przez Schopenhauera w 1818 r. w jego dziele *Die Welt als Wille und Verstellung* (księga III § 38).

Charakteryzując przeżycie artystyczne Schopenhauer stwierdził, że jest ono kontemplacją, w toku której człowiek skupia się wyłącznie na tym, co ma przed sobą, zatapiając się niejako w przedmiocie i rezygnując ze zwykłej, praktycznej postawy. Ten stan umysłu podmiotu postrzegającego polegający na poddaniu się przedmiotowi nazwał Schopenhauer kontemplacją, upodobaniem estetycznym (*Ästhetisches Wohlgefallen*), czyli postawą estetyczną (*Ästhetische Betrachtungsweise*). Mimo braku jednomyślności w kwestii rozumienia tego pojęcia, wielu teoretyków XX w. uważało i nadal uważa, że jest ono dla estetyków kluczowym pojęciem, które może stać się poznawczo użytecznym instrumentem w dążeniu do wyodrębnienia zjawisk estetycznych i określenia ich swoistości.

Dotychczasowe próby w tej mierze (początkowo przedmiotów pięknych później estetycznych) zawiodły. Okazało się, że nie można znaleźć wspólnych i swoistych cech tak odmiennych tworów ludzkich (do których dla uproszczenia się ograniczam), jak sonet, sonata, katedra gotycka, pejzaż realistyczny, ozdobna komoda, dramat filmowy itd. Zaczęto więc, nie bez pewnej racji, szukać specyfiki zjawisk estetycznych w sferze przeżyć. Uważano bowiem, że jedyną wspólną cechą różnorodnych przedmiotów estetycznych jest właśnie ich zdolność do wywoływania swoistych przeżyć, odmiennych od przeżyć poznawczych, religijnych, erotycznych itp. Jednak i na tej drodze nie osiągnięto sukcesu. Przeżycia uchodzące za estetyczne są tak różnorodne, że nikomu nie udało się wykryć takiego ich paradygmatu, który byłby wspólny wszystkim odmianom przeżyć estetycznych i który dałoby się wyodrębnić spośród przeżyć pozaestetycznych. Niektórzy teoretycy zaczęli wówczas utrzymywać, że tą wspólną wszystkim przeżyciom estetycznym właściwością jest swoista postawa, w której przedmiot doznaje tych przeżyć. Określenie tego szczególnego punktu widzenia miało ich zdaniem nie tylko umożliwić odróżnienie przeżyć estetycznych od pozaestetycznych, lecz stać się punktem wyjścia do wyodrębnienia przedmiotu estetyki.

W tym szkicu spróbuję znaleźć odpowiedź na jedną z głównych kwestii teorii przeżycia estetycznego a mianowicie: czy postawa estetyczna jest koniecznym podmiotowym warunkiem przeżycia estetycznego? Mam nadzieję, że przy tej okazji uda mi się przeanalizować dwie kwestie: 1) jaką rolę odgrywa ta postawa w sytuacji estetycznej a w szczególności w obcowaniu z dziełem sztuki?; 2) czy, i w jakim stopniu, pojęcie postawy estetycznej może być poznawczo użyteczne przy analizie zjawisk estetycznych w ogóle, a w teorii przeżyć estetycznych w szczególności?

Praca ma charakter teoretyczno-historyczny. Próba odpowiedzi na te pytania wspiera się bowiem na systematycznej prezentacji zasadniczych stanowisk w tej sprawie z uwzględnieniem argumentów zwolenników i przeciwników tej koncepcji.

ROZUMIENIE TERMINU „POSTAWA" W WYRAŻENIU „POSTAWA ESTETYCZNA"

Z literatury przedmiotu wynika, że pojęcie „postawa" należy do najbardziej wieloznacznych a nawet mętnych (*obscured*). Sytuację komplikuje jeszcze i to, że termin ten używany jest nie tylko w estetyce, lecz także w psychologii i socjologii. Przeto próba określenia swoistości postawy estetycznej wobec dzieła sztuki i odróżnienia jej od innych postaw wymaga wpierw rozstrzygnięcia, co należy rozumieć przez pojęcie postawy. Albowiem tego elementu składowego omawianej kategorii nie pojmują jednakowo ani estetycy, ani psychologowie i socjologowie.

Analizując to pojęcie trzeba, jak sądzę odpowiedzieć na trzy następujące pytania:

1. Czy postawa to gotowość do reakcji pewnego typu – a w naszym wypadku gotowość doznawania określonych przeżyć – czy też aktualny stosunek do przedmiotu przeżyć lub samych przeżyć?

2. Czy przez postawę należy rozumieć określony (mniej lub bardziej skomplikowany) stan ducha czy też tylko pewien sposób percypowania (patrzenia, słuchania) zjawisk (przedmiotów i sytuacji)?

3. Czy postawa to pewna mniej lub bardziej trwała dyspozycja do określonego reagowania na bodźce pewnego typu, czy też przemijający a niekiedy wręcz chwilowy stosunek do pewnych zjawisk?

A nasuwa się też jeszcze niebagatelne pytanie, czy jest to naturalna, wrodzona predyspozycja, czy też nabyta? Z pytań tych wynika, że pojęcie postawy może mieć wiele znaczeń. Po zapoznaniu się z literaturą przedmiotu nietrudno zauważyć, że teoretycy używają tego pojęcia we wszystkich tych rozumieniach, niekiedy jeden autor używa go równocześnie w kilku znaczeniach. Jest więc ono bardzo pojemne.

Słowo „postawa" estetycy pojmują jako gotowość do doznawania pewnych przeżyć, bądź jako określony, aktualny stosunek do przedmiotu przeżycia lub samego przeżycia. Zauważył to już w 1932 r. Stanisław Ossowski, który sam przez postawę estetyczną skłonny był rozumieć stosunek do przedmiotu. Wydaje się, że warto podtrzymać jego stanowisko, nazywając gotowość do przeżyć estetycznych „nastawieniem estetycznym". Spośród polskich estetyków podobny punkt widzenia wyraził w 1911 r. Jakub Segał. Rozróżnienie tego typu znaleźć można również u niektórych psychologów (np. F. H. Allport, E. Hilgard, K. Obuchowski), którzy przez nastawienie (ang. *set*) rozumieją gotowość organizmu do określonego działania lub doznawania, natomiast przez postawę (*attitude*) – stosunek do pewnego przedmiotu lub sytuacji. Nie jest to rozróżnienie łatwe do przeprowadzenia. Rosyjskie pojęcie *ustanowka* tłumaczone w polskich pracach psychologicznych jako „nastawienie" obejmuje oba te znaczenia. Dlatego też chociaż estetycy rosyjscy przez pojęcie *esteticzeskaja ustanowka* rozumieją przeważnie gotowość do określonych przeżyć (np. L. Stołowicz), to niektórzy używają tego pojęcia również w znaczeniu stosunku do przedmiotu (np. M. S. Kagan), a nie brak takich (jak np. J. Boriew), którzy w ogóle się nim nie posługują. Wydaje się jednak, iż tam, gdzie to jest możliwe czy uzasadnione, przyjęcie proponowanego rozróżnienia byłoby dla estetyki lepszym rozwiązaniem zarówno od używania pojęcia postawa w obu znaczeniach, jak też od zamiennego stosowania pojęć: nastawienie estetyczne i postawa estetyczna, jak to czyni np. nawet tak wybitny teoretyk jak Roman Ingarden.

Rozróżnienie to pozwala przynajmniej częściowo zmniejszyć wieloznaczność pojęć, a może także rozstrzygnąć pozostałe wymienione wcześniej dwie kwestie przez łączenie wyrażenia postawa estetyczna z określonym sposobem percypowania i aktualnym stosunkiem do przedmiotu.

Nie wszyscy autorzy piszący o postawie estetycznej są zgodni co do potrzeby i możliwości zdefiniowania postawy estetycznej. Wśród stanowisk w tej kwestii można, jak sądzę, wyróżnić kilka zasadniczych grup.

Do pierwszej grupy należą autorzy, którzy uważają, że zdefiniowanie postawy estetycznej jest zarówno potrzebne, jak i możliwe. Drugą grupę stanowią teoretycy, którzy uważają, że pojęcie postawy estetycznej jest potrzebne i podejmują trud wyodrębnienia jej spośród innych postaw podając jej obszerną charakterystykę, rezygnując jednak z definiowania tego pojęcia. Trzecie stanowisko reprezentowane jest przez tych autorów, którzy nie kwestionują potrzeby odróżniania postaw estetycznych od postaw pozaestetycznych, negują jednak równocześnie istnienie jednej i uniwersalnej postawy estetycznej. Uważają oni, że istnieją różne lecz równprawne jej formy. Ostatnią wreszcie grupę stanowią ci estetycy, którzy jawnie lub skrycie kwestionują potrzebę definiowania postawy estetycznej, ponieważ nie ma ich zdaniem czegoś takiego.

Bliższa prezentacja tych czterech stanowisk dokonana będzie w innej kolejności. Po krótkim omówieniu głównych monistycznych koncepcji postawy estetycznej, przedstawiona zostanie ich krytyka, a dopiero potem nakreślone będą poglądy tych teoretyków, którzy reprezentują stanowisko pluralistyczne. Ta odmienna kolejność wynika z faktu, że krytyka teorii postawy estetycznej dotyczy prawie wyłącznie koncepcji monistycznych, gdyż istnienie innych stanowisk przeciwnicy tej teorii ignorują.

MONISTYCZNA KONCEPCJA POSTAWY ESTETYCZNEJ

Wśród rzeczników tej koncepcji znaczną grupę stanowią teoretycy, którzy uważają, że pojęcie postawy estetycznej można zdefiniować podając najistotniejszą i konstytutywą jej cechę. W podawanych przez siebie definicjach próbują oni określić postawę estetyczną za pomocą jednego pojęcia, pozwalającego uchwycić jej istotę. Do najczęściej stosowanych w tym celu pojęć należą: „bezinteresowność" (bezinteresowne upodobanie), „kontemplacja" (bezinteresowna, a niekiedy aintelektualna), „skupiona uwaga" (zaabsorbowanie), „zainteresowanie wyglądem", „dystans" i „izolacja".

Popularna na początku XX w. koncepcja empatii ma obecnie mało zwolenników.

Celowe wydaje się teraz podanie krótkich charakterystyk najważniejszych monistycznych koncepcji postawy estetycznej i zasygnalizowanie wzbudzianych przez nie wątpliwości.

1. Koncepcja bezinteresowności. Od czasów Kanta niemal aksjomatem stało się przekonanie, że postawa estetyczna (dotyczyło to również przeżycia estetycznego) jest postawą bezinteresowną i niepraktyczną. Nic więc dziwnego, że wielu estetyków XX w. określa postawę estetyczną jako „bezinteresowną kontemplację" (R. Fry), „bezinteresowną uwagę" (J. Stolnitz) itp. Koncepcja bezinteresowności miała również wielu przeciwników i wielokrotnie poddawana była krytyce.

Przede wszystkim samo pojęcie „bezinteresowność" jest wieloznaczne. Nawet u Kanta pojęcie bezinteresownego upodobania rozumiane jest wielorako. Sformułowania Kanta nie są dostatecznie jasne i jednoznaczne, a różne podawane przez niego wyjaśnienia nie pokrywają się ze sobą. Jak słusznie zauważył Ossowski, pojęcie bezinteresownego upodobania funkcjonuje u Kanta w trzech zasadniczych znaczeniach: a) upodobanie niezależne od przekonania o istnieniu przedmiotu; b) upodobanie bez pożądań oraz c) upodobanie nie oparte na osobistych motywach. Przeciwnicy koncepcji bezinteresowności (m.in. Witwicki, Wallis i Dickie) nie ograniczyli się do wykazywania jej wieloznaczności. Kwestionowali oni takie interpretacje, według których zupełna beziteresowność, brak zabarwienia utylitarnego i całkowita apraktyczność są najistotniejszymi rysami tej postawy. Zwracali np. uwagę na to, że upodobanie estetyczne i użyteczność bynajmniej się nie wykluczają. Niektóre przedmioty (np. stroje, sprzęty, gmachy) są piękne a przy tym nie bezużyteczne. W dodatku ich celowa forma sprawia, że podobają nam się jeszcze bardziej. Podkreślali także, że upodobanie estetyczne niekoniecznie rozmija się z pragnieniami człowieka. Ludzie z reguły chcą posiadać przedmioty, które im się podobają. Zachwyt estetyczny nie musi też wykluczać przeżycia erotycznego, które raczej trudno byłoby uznać za bezinteresowne i nieosobiste. Intensywne pożądanie seksualne działa destruktywnie na przeżycie estetyczne, ale to nie przeszkadza harmonijnie łączyć się temu ostatniemu z fascynacją erotyczną.

Krytyka koncepcji bezinteresowności postawy estetycznej doprowadziła do odrzucenia niewłaściwych interpretacji, nie jest to jednak równoznaczne z całkowitym jej zdyskwalifikowaniem. Zwolennicy tej koncepcji chcą często powiedzieć tylko tyle, że przeżycie estetyczne jest celem samym w sobie i równoczesne intensywne pożądanie lub znaczne zaabsorbowanie sprawami praktycznymi działają destrukcyjnie na postawę i przeżycie estetyczne. Bezinteresowność łączono bardzo często z kontemplacją.

2. Koncepcja kontemplacji stanowi jedną z najstarszych i najbardziej popularnych teorii postawy i przeżycia estetycznego. Inicjatorem jej był Artur Schopenhauer. Najbardziej znanymi jej reprezentantami są: O. Kulpe, J. Segał, C. J. Ducasse, S. Ossowski, P. Haezrahi, J. Stolnitz i E. Vivas. Pojęcie kontemplacji jest równie wieloznaczne jak pojęcie bezinteresowności. Z wnikliwej analizy przeprowadzonej przez M. Wallisa wynika że pojęciu temu nadaje się co najmniej cztery różne sensy: 1) postrzeganie całkowicie bierne i bezczynne (np. Segał, Elzenberg, Haezrahi); 2) postrzeganie naoczne (tak rozumieli to pojęcie Ingarden i Blaustein, którzy nie byli jednak zwolennikami kontemplacjonizmu); 3) postrzeganie beznamiętne (tak rozumiał to pojęcie Leon Chwistek krytykując kontemplacjonizm); 4) dłuższe i całkowite skupienie uwagi (np. Wallis, Vivas i Stolnitz).

Nie wszyscy jednak zwolennicy koncepcji kontemplacjonistycznej wybierali któreś z wyżej wyróżnionych znaczeń. Tak np. Ducasse uważał, że kontemplacja estetyczna to *listening or looking with our capacity for feeling*, czyli inaczej mówiąc takie postrzeganie przedmiotów, które pozwala odczytywać ucieleśnione w nich emocjonalne znaczenia. Dla

Ossowskiego natomiast cechą przeżyć estetycznych jest „kontemplacyjne życie chwilą". Kontemplacjoniści w teorii postawy estetycznej używali pojęcia kontemplacji z reguły w pierwszym i czwartym znaczeniu. Najczęściej krytykowana jest ta wersja kontemplacjonizmu, której zwolennicy sugerowali, że postawa estetyczna sprowadza się do zupełnie biernego i bezczynnego postrzegania.

Przeciwnikami tej koncepcji stali się wszyscy ci, którzy uważali, że przeżycie estetyczne w ogóle, a przeżycie estetyczne wzbudzone przez dzieła sztuki w szczególności jest przeżyciem bardzo aktywnym, lub przynajmniej zawiera fazy znacznej aktywności psychicznej. Należeli do nich twórcy i zwolennicy teorii empatii (Lipps, Volkelt, Lee i inni), twórca koncepcji synestezji Richards, fenomenolodzy (Ingarden i Blaustein), Dewey i inspirowani przez niego estetycy amerykańscy tacy jak: M. C. Beardsley i A. Berleant. Ta z różnych pozycji i motywów prowadzona krytyka pokazała, że kontemplacja w pierwszym znaczeniu nie może być uznana za uniwersalny model postawy estetycznej. Koncepcji kontemplacji można bronić skutecznie tylko w ramach pluralistycznej teorii postaw estetycznych lub też wtedy, gdy uzna się za Romanem Ingardenem i Melvinem Raderem, że tak rozumiana kontemplacja może być jedną z faz skomplikowanego procesu psychicznego, jakim jest przeżycie estetyczne.

3. Koncepcja dystansu i izolacji. Wielu zwolenników zyskały koncepcje dystansu i izolacji w pojmowaniu postawy estetycznej. Teoretycy ci (M. Rader nazywa ich „izolacjonistami") uważają, że swoistość postawy i przeżycia estetycznego najlepiej można scharakteryzować przy pomocy pojęć dystansu i izolacji, nie zawsze zresztą jednakowo rozumianych.

Koncepcja dystansu psychicznego (chociaż antycypowana już wcześniej) w swej klasycznej postaci sformułowana została przez psychologa i estetyka brytyjskiego Edwarda Bullougha w 1912 r. w artykule *Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle*. Według Bullougha, dystans psychiczny, który jest istotną cechą postawy estetycznej i koniecznym warunkiem przeżycia estetycznego, osiąga się wówczas, gdy patrzymy na rzeczy „obiektywnie", traktując, bardzo subiektywnie nasze wzruszenia spowodowane cechami przedmiotu. Dystans ten ma dwa aspekty: negatywny i pozytywny. Negatywny polega na „wyłączeniu przedmiotu z naszych

potrzeb i celów", pozytywny zaś umożliwia podmiotowi „wypracowanie przeżycia na nowej bazie stworzonej przez inhibicyjną aktywność dystansu". Stopień dystansu zależy zarówno od obiektywnych, jak też i subiektywnych czynników. Maksymalny dystans nie stwarza jednak najlepszych warunków przeżycia estetycznego. Optymalne warunki są spełnione wówczas, gdy zachodzi „największe zmiejszenie dystansu bez jego zniknięcia", a więc wówczas gdy dystans łączy się z osobistym zainteresowaniem. Na tym polega sformułowane przez Bullougha prawo „antynomii dystansu".

Za jednego z pierwszych głosicieli koncepcji izolacji uważany jest psycholog i estetyk amerykański niemieckiego pochodzenia Hugo Munsterberg, który posługiwał się pojęciem izolacji już w roku 1905 w swej książce *Principles of Art Education* badając swoistość kontemplacji estetycznej.

Wśród licznych zwolenników tych koncepcji oraz autorów posługujących się tylko tym pojęciem przy charakterystyce różnych faz przeżycia estetycznego nie ma jednomyślności w dwóch kompleksach zagadnień.

A. Jakich elementów „doświadczenia estetycznego" mają dotyczyć dystans i izolacja?

Czy dystans ma charakteryzować stosunek podmiotu do całego przedmiotu przeżycia (np. Blaustein), do jednego tylko aspektu przedmiotu (np. tylko warstwy przedmiotów przedstawionych, jak sądzi Ingarden), czy też podmiot powinien odnosić się z dystansem do swoich własnych przeżyć wzbudzonych przez przedmiot? Czy przedmiot winien być izolowany od praktycznych potrzeb, celów podmiotu (Bullough) lub od rzeczywistego świata (Munsterberg), czy też nie przedmiot lecz przeżycie estetyczne powinno zostać odizolowane od potrzeb i pragnień powszedniego życia (Hospers)? A może pożądana jest izolacja podwójna: przedmiotu od pozostałej rzeczywistości, a podmiotu od swych własnych wspomnień i pragnień związanych z rzeczywistością (Wallis)?

B. Czy dystans i izolacja powinny być zupełne (J. Ortega y Gasset), czy też tylko częściowe (S. C. Pepper); powinny być ciągłe czy też przemienne z fazami, w których zaangażowania osobiste niwelują dystans i izolację, a odbiorca z „postawy widza" przechodzi w „postawę uczestnika" (E. Kris i S. Lesser)?

Koncepcja dystansu psychicznego ma bardzo wielu zwolenników, którzy bronią jej przed atakami G. Dickiego (A. Casebier, S. Pandit, R. Cormier, K. Price i inni).

4. Koncepcja zainteresowania wyglądem. W latach trzydziestych twórcą jednej z wersji tej teorii był polski psycholog i teoretyk malarstwa Władysław Witwicki. Uważał on, że postawa estetyczna polega na gotowości do bezpośredniego zainteresowania się wyglądem przedmiotu i reakcji uczuciowej na ten wygląd. W końcu lat pięćdziesiątych zwolennikami innych wersji tej koncepcji stali się Amerykanin Vincent Tomas i Brytyjczyk Frank Sibley. Obaj uważali, że zainteresowanie się wyglądem przedmiotów jest koniecznym, choć nie wystarczającym warunkiem doznania przeżycia estetycznego. Najistotniejsza różnica w ich poglądach ujawniła się w kwestii realności przedmiotów, których wygląd wzbudza zainteresowanie estetyczne. Tomas uważał, że problem ich realności jest nieistotny, Sibley natomiast dowodził, że kwestia ta może być w wielu przypadkach nieobojętna dla naszej reakcji estetycznej na ich wygląd.

Uniwersalność tej koncepcji łatwo zakwestionować. Nie można nastawienia na przedmioty przeżycia estetycznego uznać za istotny rys postawy estetycznej, gdyż nie wszystko, co stanowi przedmiot tego przeżycia ma wygląd. Argumentem kluczowym przeciwko tej koncepcji jest literatura, a w szczególności proza, a także muzyka. I o tej koncepcji, podobnie jak o poprzednich, można powiedzieć, że zawiera ziarno prawdy i można jej bronić na gruncie teorii pluralistycznej jako koncepcji jednej z możliwych postaw estetycznych.

KRYTYKA KONCEPCJI POSTAWY ESTETYCZNEJ

Wątpliwości i uwagi krytyczne dotyczące koncepcji postawy estetycznej wypowiadane już były w latach dwudziestych i trzydziestych XX w. O ile mi wiadomo, pierwszym konsekwentnym krytykiem nie tylko koncepcji postawy estetycznej lecz również koncepcji przeżycia estetycznego *sui generis* był brytyjski teoretyk I. A. Richards. W swych głośnych (*Principles of Literary Criticism*, 1925) zakwestionował generalnie dość

powszechnie przyjmowane założenie, że istnieje specjalny rodzaj postawy psychicznej lub aktywności psychicznej, które można nazwać estetycznymi. Poszczególne przeżycia uchodzące za estetyczne różnią się od siebie jego zdaniem dość znacznie, zarazem jednak nie różnią się one wszystkie zbytnio od przeżyć, które za estetyczne nie uchodzą. Problem postawy estetycznej Richards śmiało nazwał „problemem iluzorycznym" (*the phantom problem*) samą zaś koncepcję postawy estetycznej uznał po prostu za mit, za jeden z bytów stworzonych „ponad miarę". Dziesięć lat później podobnie ostro skrytykował tę koncepcję polski pedagog i filozof kultury Bogdan Suchodolski w swej pracy *Wielkość sztuki a odrodzenie kultury*. Oponował on przede wszystkim przeciwko przeciwstawianiu postawy estetycznej postawie życiowej a samą koncepcję nazwał „szkodliwym mitem kodyfikującym naukowo odsunięcie sztuki od życia".

Krytyka przeprowadzona przez Richardsa i Suchodolskiego nie wywarła jednak większego wpływu na panujące w estetyce koncepcje. Dopiero bardzo ostra i dość gruntowna amerykańska krytyka tej koncepcji (lata sześćdziesiąte) wywołała znaczny rezonans i podważyła w znacznej mierze jej popularność. Krytyka ta była dziełem reprezentantów najbardziej wtedy wpływowego nurtu estetyki analityczno-lingwistycznej, jakim był wtedy antyesencjalizm. Inicjatorami jej stali się Marshal Cohen i Joseph Margolis, ale najkonsekwentniejszym, najradykalniejszym i wciąż jeszcze aktualnym krytykiem tej koncepcji pozostał Dickie. To jego właśnie krytyka doprowadziła do tego, że niektórzy wybitni estetycy zajmujący się żywo problematyką przeżycia estetycznego, jak np. jak Beardsley, przestali używać tego pojęcia a ściślej terminu, bo zamiast mówić o postawie estetycznej Beardsley używa zastępczych określeń: „estetyczny punkt widzenia" lub „estetyczne zainteresowanie" (*aesthetic interest*)[1].

W 1959 r. w artykule *Appearance and the Aesthetic Attitude* M. Cohen poddał krytyce właściwie tylko jedną z monistycznych wersji postawy este-

[1] Warto zauważyć, że chociaż Beardsley, uznając słuszność krytyki przeprowadzonej przez Dickiego, zaprzestał używania terminu „postawa estetyczna", to jednak okazuje się, że przy wyliczaniu pięciu głównych cech przeżycia estetycznego na pierwszych trzech miejscach wymienia właściwości przypisywane zazwyczaj tej postawie: 1) ukierunkowanie uwagi na przedmiot (*object directedness*); 2) poczucie wyzwolenia z trosk związanych z przeszłością i przyszłością oraz 3) dystans emocjonalny. Zob. M. C. Beardsley *The Aesthetic Point of View. Selected Essays*, Ithaca 1982, s. 288.

tycznej sprowadzającej jej istotę do koncentracji uwagi na wyglądzie przedmiotów (V. Tomas i F. Sibley). Nie ograniczył się jednak do zakwestionowania poglądu, że tak rozumiana postawa estetyczna jest koniecznym warunkiem przeżycia estetycznego, ponieważ zakończył swój artykuł konkluzją ogólniejszej natury: „Postawa estetyczna jest iluzją a sztuka – rzeczywistością". Kilka lat później w głośnym artykule *Aesthetic Essence* (1965) przypuścił generalny atak na wszystkie esencjalistyczne koncepcje przeżycia i postawy estetycznej. Wypowiedział tam pogląd, że nie ma dostatecznych podstaw po temu, by zakładać istnienie jakiejś istotnej właściwości odróżniającej przeżycie estetyczne od przeżycia praktycznego lub intelektualnego (poznawczego). W interesującej nas sprawie zakwestionował on wszystkie koncepcje postawy estetycznej, których zwolennicy utrzymują, że istnieją określone stany duchowe czy też rodzaje aktywności psychicznej będące koniecznym warunkiem doznawania przeżyć estetycznych.

Cohen nie negował przy tym istotnego faktu, że pewne postawy mogą utrudniać lub wręcz uniemożliwiać przeżywanie sztuki. Przyznawał także, że aby dzieła sztuki mogły być przeżywane, powinny być spełnione określone warunki. Jednym z nich może być np. pewna suma wiedzy z zakresu historii literatury lub np. cierpliwość, bez której nie ma mowy o rozkoszowaniu się powieściami Marcela Prousta. Nie znaczy to jednak, dodaje, że można w aprioryczny sposób ustalić, jakie rodzaje wrażeń zmysłowych, uczuć i postaw mogą wywołać wszystkie istniejące i możliwe dzieła sztuki. W konkluzji stwierdza, że „nie ma żadnej szczególnej aktywności (jak kontemplowanie), ani żadnego stanu psychicznego (jak utrzymywanie dystansu psychicznego), które byłyby konieczne dla doznania przeżycia estetycznego"[2].

W roku 1964 G. Dickie opublikował swój najbardziej chyba znany artykuł *The Myth od Aesthetic Attitude*, w którym wyraził przekonanie, że postawa estetyczna jest mitem, nie tylko w każdym sensie nieużytecznym, lecz wręcz prowadzącym teorię estetyczną na manowce. Po to, by je uzasadnić, Dickie poddał krytyce trzy wybrane przez siebie wersje monistycznych koncepcji postawy estetycznej: koncepcję dystansu psychicznego (E. Bullough i S. Dawson), koncepcję bezinteresowności w ujęciu

[2] M. Cohen, *Aesthetic Essence* [w:] *Philosophy in America*, M. Black (ed.), London 1965, s. 120.

J. Stolnitza i E. Vivasa oraz koncepcję zainteresowania wyglądem bronioną przez V. Tomasa. Dickie skrytykował sformułowania poszczególnych koncepcji, użytą argumentację i przytoczone przykłady. Następnie postanowił dowieść, że teoria postawy estetycznej rodzi dodatkowe trudności teoretyczne i prowadzi do błędnych wniosków. Po to, by ten pogląd uzasadnić skoncentrował się na wykazaniu, że teoretycy postawy estetycznej (reprezentowani wyłącznie przez Stolnitza i Vivasa) mylą się w trzech sprawach: 1) w sposobie ustalania zakresu estetycznych odniesień (*the limits of aesthetic relevance*); 2) w podawanej przez nich charakterystyce stosunku krytyka do dzieła sztuki oraz 3) w zajmowanym przez nich stanowisku w kwestii relacji między moralnością a wartościami estetycznymi. W swej krytyce wysuniętych przez Stolnitza i Vivasa rozstrzygnięć Dickie ma sporo racji.

Ani nadmierne przeciwstawianie postawy zawodowego krytyka postawie zwykłego odbiorcy sztuki, ani też uznanie wartości estetycznych dzieła sztuki za zupełnie niezależne od wyrażanych w nim treści moralnych nie jest słuszne. Czy jednak z tych faktów, że wizje moralne dzieła mogą mieć znaczenie estetyczne i że krytyka artystycznego różnią od zwykłego odbiorcy dzieła sztuki przede wszystkim motywy i intencje, a nie odmienny sposób postrzegania tego dzieła, wynika, że postawa estetyczna jest mitem?

Krytykę postawy estetycznej kontynuował Dickie w swoich pracach, w szczególności zaś w pierwszej książce *Aesthetics. An Introduction* (1971). Przedmiotem krytyki są w niej trzy koncepcje: 1) dystansu psychicznego; 2) bezinteresownej uwagi oraz 3) inspirowanej przez Wittgensteina koncepcji „widzenia jako" (*seeing as*), reprezentowanej przez V. Aldricha w książce *Philosophy od Art* (1963). Teoria postawy estetycznej, sądzi Dickie, stawia sobie trzy zasadnicze zadania: 1) wyróżnić i scharakteryzować warunki psychiczne składające się na postawę estetyczną; 2) rozwinąć koncepcje przedmiotu estetycznego jako przedmiotu postawy estetycznej; 3) dać wynikającą stąd charakterystykę przeżycia estetycznego. Dlatego Dickie uważa, że omówione przez niego koncepcje postawy estetycznej nie wytrzymują konfrontacji z praktyką obcowania estetycznego ze sztuką.

Dla ułatwienia sobie zadania przypisuje on zwolennikom postawy estetycznej subiektywizm. Sugeruje mianowicie, że wedle wszystkich teo-

retyków posługujących się tą kategorią postawa estetyczna jest czynnikiem konstytującym sferę zjawisk estetycznych. Postawa estetyczna ma być ich zdaniem jedynym, tzn. koniecznym i wystarczającym warunkiem, by jakikolwiek przedmiot stał się przedmiotem estetycznym. Przeprowadzona zaś przez Dickiego krytyka wydobyła wiele słabości niektórych koncepcji postawy estetycznej i ma niewątpliwie inspirujące znaczenie dla całej estetyki. Z kilku atoli zasadniczych względów trudno byłoby uznać, że dowiódł on mityczności postawy estetycznej, że nie ma potrzeby, ani możliwości odróżnienia jej od innych postaw wobec dzieł sztuki i że w teorii zjawisk estetycznych pojęcie to jest nie tylko bezużyteczne, lecz nawet szkodliwe. Albowiem przeprowadzona przezeń krytyka nie dotyczy wszystkich koncepcji postawy estetycznej; niektóre z nich zostały przez niego pominięte. Polemikę z Dickiem rozpocznę więc od przedstawienia tych koncepcji.

REZYGNACJA Z PODAWANIA JEDNOZNACZNYCH DEFINICJI POJĘCIA POSTAWY ESTETYCZNEJ

Nie wszyscy zwolennicy tej koncepcji uważają za konieczne i możliwe scharakteryzowanie istoty rzeczy za pomocą jednego pojęcia i podania jednoznacznej definicji tej kategorii. Postawa ta jest ich zdaniem czymś o wiele bardziej złożonym i wieloaspektowym, podobnie zresztą jak inne kategorie dotyczące sztuki, zjawisk estetycznych i w ogóle człowieka. Podejmują oni trud wyodrębnienia postawy estetycznej spośród innych postaw wobec sztuki, podając jej uniwersalną i wyczerpującą, w ich mniemaniu charakterystykę. Reprezentantami takiego stanowiska są np. R. Ingarden, J. Hospers, H. Osborne i R. Scruton.

Ingarden charakteryzuje postawę estetyczną wobec dzieła sztuki, porównując ją z nastawieniem życiowym z jednej strony oraz z pozaestetycznymi postawami wobec sztuki – z drugiej.

Bezpośrednie porównanie i przeciwstawienie nastawienia życiowego i estetycznego przeprowadzał on w 1937 r. w książce *O poznawaniu dzieła literackiego*. „Nastawienie życiowe", właściwe życiu praktycznemu, to nastawienie na fakty i rzeczy istniejące w obrębie świata realnego. Najistotniejszym rysem tej postawy jest „przeświadczenie o istnieniu świata realnego, w którym i my istniejemy". Natomiast postawa estetyczna nie stanowi nastawienia na realne fakty, lecz na „twory czysto jakościowe". Jest to „nastawienie na obcowanie naoczne z tworami jakościowymi"[3]. Tak istotne dla naturalnego nastawienia życiowego przeświadczenie o istnieniu świata realnego „nie zostaje wprawdzie ani podważone, ani wyrugowane z obrębu naszych przeświadczeń życiowych, lecz zostaje [...] usunięte jakby na peryferie świadomości i przytłumione"[4]. To przytłumienie poczucia rzeczywistości dotyczy również bezpośredniego stosunku do samych jej jakości. „Zaczynamy być nastawieni nie na fakt realnego istnienia takich czy innych jakości, lecz na te same jakości (jeżeli tak można powiedzieć – na „zawartość" tych jakości)"[5]. Jest bowiem dla nas wówczas całkowicie obojętne, czy jakości te faktycznie występują w jakimś realnym przedmiocie jako jego cechy, czy też nie.

Charakteryzując właściwą postawę estetyczną wobec dzieła sztuki, Ingarden odróżnia ją zarówno od postawy badawczej, jak też od różnych postaw praktycznych, do których zalicza m.in. postawę konsumenta estetycznego. W tej postawie bowiem, podobnie jak w innych postawach praktycznych (np. politycznej lub religijnej), dzieło traktowane jest jako środek do osiągnięcia jakiegoś zewnętrznego względem niego celu. W przypadku postawy konsumenta estetycznego takim celem jest doznanie przez odbiorcę przyjemnych dla niego przeżyć. We właściwej postawie estetycznej dzieło sztuki nie jest środkiem do osiągnięcia jakiegoś zewnętrznego względem niego celu: jest to jedyna postawa, w której dzieło sztuki może ujawnić swą istotę i przeznaczenie. Umożliwia ona bowien zaktualizowanie jakości estetycznie wartościowych dzieł sztuki oraz bezpośrednie, intymne z nimi obcowanie. Jednostkowy odbiór, konkretyzacja dzieła sztuki, które jest tylko pewnym schematem, może przebiegać także w innych postawach (np. w postawie badawczej), ale tylko konkretyzacja estetyczna, czyli przeprowadzona w odpowiadającej jej postawie, może doprowadzić do ukształtowania się przedmiotu estetycznego z właściwymi mu wartościami. Tylko w estetycznej postawie możemy intymnie obcować z wartościami, które wyłącznie my, ludzie, sobie stwarzamy.

[3] R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1937, s. 136.
[4] *Ibidem*, s. 137.
[5] *Ibidem*, s. 136.

Ingarden zdecydowanie odrzuca kontemplacyjne interpretacje postawy estetycznej, sprowadzające je do biernego postrzegania. Ujawniające się w postawie estetycznej pragnienie wartości nie jest pod tym względem jednolite. Bierny i czysto odbiorczy charakter ma tylko ostatnia faza przeżycia artystycznego, polegająca na kontemplacyjnym i prywatnym odczytywaniu ustawionego już przedmiotu estetycznego. Natomiast cały etap konkretyzacji – współtworzenia przedmiotu estetycznego – to faza bardzo aktywnego, intensywnego i twórczego życia jednostki.

Według Ingardena najistotniejsze jest więc to, co odróżnia postawę estetyczną zarówno od nastawienia życiowego, jak też od pozaestetycznych postaw wobec dzieła sztuki. Chodzi przede wszystkim o to, że jest to nastawienie nie na realne fakty, lecz na jakości, nastawienie, które umożliwia odsłonięcie tego, co dla dzieła sztuki istotne, i bezpośrednie uchwycenie go jako tworu wyposażonego w szczególne wartości na tych jakościach ugruntowane. Dalszymi cechami tej postawy są przeto: izolacja przedmiotu od otaczającego go świata, przygaszenie doznań i stanów psychicznych związanych z życiem realnym oraz pewien dystans cechujący stosunek odbiorcy nie do całego dzieła, lecz do przedstawionych w nim przedmiotów i wydarzeń. Dystans ten nie niweczy możliwości przeżywania przedstawionych w dziele zjawisk i sytuacji, uniemożliwia jednak traktowanie ich jako świata rzeczywistego, „obiektywnego".

Natomiast ani zupełna bezinteresowność i brak jakichkolwiek pożądań, ani czysta kontemplacyjność (rozumiana jako bierna percepcja, pozbawiona wszelkich elementów aktywności) nie są według Ingardena istotnymi i swoistymi rysami estetycznej postawy wobec dzieła sztuki. Ta nie jest pod tym względem jednorodna, ale też nawet wtedy, gdy kontemplacyjność i bezinteresowność są jej właściwe, nie są one cechami najważniejszymi[6].

Innym reprezentantem omawianego stanowiska w próbach zdefiniowania postawy estetycznej jest John Hospers. Uważa on, że najważniejsze koncepcje uciekające się w tej mierze do takich pojęć, jak empatia, dystans, izolacja, kontemplacja, synestezja itp., zwracają uwagę tylko na nie-

[6] Znacznie pełniejszą rekonstrukcję i analizę poglądów Ingardena na postawę estetyczną znaleźć można w moim artykule *Roman Ingarden's Views on the Aesthetic Attitude* [w:] *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, P. Graff i S. Krzemień-Ojak (red.) Warszawa 1975, s. 9–31.

które aspekty przeżycia estetycznego i nie zawsze wykluczają się wzajemnie. Hospers w ogóle tego pojęcia nie definiuje, nie uważa bowiem tego za możliwe.

Sądzi jednak, że istnieje pewna postawa, która ma zasadnicze znaczenie dla wszystkich przeżyć opisywanych jako estetyczne. Polega ona na odizolowaniu przeżycia estetycznego od potrzeb i pragnień codziennego życia, w szczególności od spraw praktycznych. Postawa estetyczna to jego zdaniem swoisty sposób patrzenia na świat, swoisty sposób odbierania go. Istotą tego odbioru jest postrzeganie dla samego postrzegania (*perceiving for the sake of perceiving*)[7].

Z podania definicji postawy estetycznej rezygnuje również brytyjski estetyk R. Scruton, nadmieniając jednak, że można ją scharakteryzować przez podanie trzech jej warunków. Jest ona mianowicie: 1) ukierunkowana na doznanie przyjemności (satysfakcji) wywołanej przez przedmiot; 2) skierowana na przedmiot jako taki, ujmowany dla niego samego (*for its own sake*); 3) normatywna, zawiera bowiem poczucie tego, co słuszne (*right*) i stosowne (*appropriate*)[8].

Czy przeprowadzona przez Dickiego krytyka godzi także koncepcje Ingardena, Hospersa i Scrutona? Sądzę, że nie. Jeśli Dickie nie zrezygnował z przekonania, że należy tę kategorię wyeliminować z estetyki, to powinien rozszerzyć swoją krytykę również na te znacznie bardziej skomplikowane koncepcje postawy estetycznej.

PLURALISTYCZNE KONCEPCJE POSTAWY ESTETYCZNEJ

Jednym z inicjatorów i konsekwentnych zwolenników pluralizmu estetycznego był wybitny historyk estetyki, filozofii i sztuki Władysław Tatarkiewicz. W teorii postawy estetycznej, tak samo jak w innych zasadniczych kwestiach estetyki (np. w teorii wartości i przeżyć estetycznych) reprezentuje pogląd, że żadne monistyczne stanowisko nie daje zadowalającego rozstrzygnięcia problemu.

[7] Zob. J. Hospers, *Meaning and Truth in the Arts*, Chapel Hill 1946, s. 4.

[8] R. Scruton, *Art and Imagination. A Study in the Philosophy of Mind*, London 1974, s. 154.

Rozważania Tatarkiewicza dotyczące postawy estetycznej są nierozerwalnie związane z próbą scharakteryzowania przeżyć estetycznych.

Problematyka przeżyć i postaw została przez niego podjęta w latach trzydziestych. Wyrazem tych zainteresowań są dwie rozprawy: *Postawa estetyczna, literacka i poetycka* (1933) oraz *Skupienie i marzenie* (1934). Przeprowadza on w nich tezę, że dotychczasowe teorie estetyczne zawiodły z powodu wadliwości pojęć, którymi operują. Zawiodły nie tylko teorie „przedmiotu" estetycznego, lecz także teorie „przeżycia i postaw" estetycznych. Pojęcie przeżycia estetycznego i postawy estetycznej również okazały się nieokreślone, zbyt wiele bowiem różnorodnych i pozornie tylko podobnych zjawisk oznaczają; w rzeczywistości obejmują trzy zupełnie różne klasy przeżyć estetycznych i odpowiadających im postaw. Nazwę „postawa estetyczna" rezerwuje Tatarkiewicz tylko dla jednej z tych trzech postaw – dla tej zajmowanej podczas kontemplacji wyglądów: pięknych przedmiotów naturalnych, pięknych pozaartystycznych wytworów człowieka oraz niektórych tylko dzieł sztuki (architektury, sztuki użytkowej oraz niektórych rzeźb, obrazów i utworów muzycznych). Pozostałe postawy zajmowane wobec dzieł sztuki określa jako literacką i poetycką[9].

Nieco inne określenie postaw umysłu wobec dzieła sztuki zaproponował Tatarkiewicz w szkicu *Skupienie i marzenie*. Wyróżnił tam skupienie estetyczne w węższym znaczeniu, skupienie literackie oraz postawę marzeniową jako trzy zasadnicze postawy występujące w obcowaniu ze sztuką.

Świadomymi kontynuatorami Tatarkiewicza, zwolennikami pluralizmu w teorii postawy estetycznej byli psycholog Leopold Blaustein oraz historyk i teoretyk sztuki Jan Białostocki. Blaustein uważał, że w naszym estetycznym obcowaniu z różnymi dziedzinami sztuki należy wyróżnić trzy rodzaje percepcji: spostrzegawczą, imaginatywną i sygnitywną. Każdy z tych jej typów warunkuje odmienną, lecz odpowiednią w danej dziedzinie sztuki postawę odbiorcy wobec przedmiotu przeżycia estetycznego. Postawa kontemplacyjna traktowana przez wielu estetyków jako uniwersalna, dość bierna, właściwa jest tylko przy percepcji spostrzegawczej, w której przedmiotem przeżycia są bezpośrednio dane przedmioty i ich wyglądy. Natomiast przy percepcji imaginatywnej (malarstwo przedmiotowe, teatr, film) i percepcji sygnitywnej (literatura) podmiot przeżycia estetycznego jest aktywny – interpretujący i współtworzący.

[9] W. Tatarkiewicz, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 86.

Podobnie Białostocki nawiązując do Tatarkiewicza uważa, że kategoria postawy estetycznej jest „konglomeratem różnych nastawień, w zależności od obiektywnych i subiektywnych warunków". W rzeczywistości różne dziedziny sztuki wymagają rozmaitych postaw odbiorczych.

Pluralizm w teorii postawy estetycznej może być niekiedy uznany za formę przedwczesnej kapitulacji. Z faktu, bowiem, że nikomu dotąd nie udało się skonstruować zadowalającej monistycznej koncepcji postawy estetycznej, wcale nie wynika, że stworzenie takiej teorii w ogóle nie jest możliwe.

Wydaje się jednak, że zwolennicy pluralizmu mają bardzo mocny atut w obronie swego stanowiska. Faktem jest mianowicie, że odmienne dziedziny sztuki, a nawet odmienne gatunki artystyczne wymagają odmiennych postaw i wzbudzają różne przeżycia. Tatarkiewicz i Blaustein wykazali to przekonująco. Poza zakresem zainteresowania obu autorów pozostały więc inne zjawiska, na które można powoływać się broniąc pluralizmu w omawianej kwestii. I nawet gdyby udało się jakiemuś teoretykowi stworzyć uniwersalny dla danej epoki model postawy estetycznej, jednako sprawdzającej się wobec różnych dziedzin sztuki, to wydaje się mało prawdopodobne, by nie utracił on swej uniwersalności w konfrontacji z pozostałymi epokami i odmiennymi typami kultur. Teoretyczna możliwość zbudowania takiego ogólnego modelu nie oznacza bynajmniej, że istnieje uniwersalna i wieczna postawa estetyczna, że nie ulega ona zmianom mimo ciągłej zmienności sztuki (panowania różnych szkół, nieustannych poszukiwań artystycznych, odmienności konwencji stylistycznych itp.).

Trudno również przypuszczać, by ludzie – istoty o najrozmaitszych przecież osobowościach, odmiennych charakterach, temperamentach i niejednakowej wrażliwości emocjonalnej – mogli zajmować jednakową postawę wobec tak różnorodnych zjawisk, jakich dostarcza sztuka.

Wbrew pozorom zwolennicy pluralizmu w teorii postawy estetycznej nie negują jednak użyteczności i sensowności tej kategorii. Negują natomiast jej uniwersalność. Z faktu, że nie jest możliwy jeden uniwersalny model postawy estetycznej, funkcjonujący niezawodnie we wszystkich dziedzinach sztuki, we wszystkich epokach i typach kultur i obowiązujący wszystkich odbiorców sztuki, nie wynika jeszcze, że konstruowanie takich modeli – różnych dla różnych dziedzin sztuki, różnych epok i kultur – nie

ma sensu. Kategoria postawy nie traci więc w estetyce swego znaczenia epistemologicznego, a tym bardziej nie przestaje być sensowną kategorią psychologiczną.

Postawy estetyczne nie są identyczne, podobnie jak nie są identyczne postawy praktyczne i postawy badawcze. Mimo różnic zachodzących między poszczególnymi postawami praktycznymi, są one jednak na tyle podobne, że stanowią grupę lub, jak wolą kontynuatorzy Wittgensteina, rodzinę postaw praktycznych odmienną od postaw badawczych, marzeniowych, religijnych lub estetycznych właśnie. Tak też jest z postawami estetycznymi. Różne dziedziny sztuki i gatunki artystyczne wymagają od swych odbiorców odmiennych postaw. Ale uznając fakt indywidualności poszczególnych postaw, można wszakże nie negować poglądu, że przy estetycznym obcowaniu z dziełem sztuki postawy odbiorcze w każdym przypadku różnią się zasadniczo od innych postaw – praktycznych, badawczych czy religijnych – wobec tych samych dzieł. Oczywiście, postawy „czyste" istnieją tylko w teorii, w życiu natomiast, a w interesującym nas wypadku w praktyce, w obcowaniu z dziełem sztuki, postawy odbiorców są z reguły mieszane, np. estetyczno-poznawcze, estetyczno-religijne lub nawet estetyczno-erotyczne. W związku z tym postawy estetyczne są w większej lub mniejszej mierze stopniowalne.

ESTETYCZNA A POZAESTETYCZNE POSTAWY WOBEC DZIEŁA SZTUKI

Postawa estetyczno-poznawcza przeciwstawiona jest przede wszystkim postawie praktycznej oraz (w mniejszym stopniu) postawie poznawczo-badawczej (por. np. R. Ingarden, H. Osborne, S. Ossowski, S. C. Pepper, R. Scruton, W. Tatarkiewicz). Niektórzy autorzy przeciwstawiają ją również postawie marzeniowej (np. D. W. Gotshalk, J. Hospers, T. Munro, E. Vivas). Mieczysław Wallis i Kvetoslav Chvatik odróżniają również postawę estetyczną od postawy religijnej. Zastanówmy się chwilę, czym różni się postawa estetyczna wobec dzieła sztuki od postawy praktycznej i poznawczej. Oto próba takiego wstępnego rozróżnienia.

Postawę praktyczną wobec obrazu zajmowałby ten, dla którego obraz byłby tylko środkiem do osiągnięcia jakiegoś zewnętrznego wobec dzieła,

utilitarnego celu. W postawie praktycznej można interesować się obrazem jako przedmiotem do kupienia, sprzedania, kradzieży, zniszczenia, odrestaurowania, powieszenia lub zdjęcia. Środkiem tylko, a nie celem samym w sobie, jest w tej postawie również percepcja obrazu, która winna służyć rozpoznaniu obrazu, oszacowaniu jego wartości lub stopnia zniszczenia itp.

Postawę poznawczo-badawczą wobec samego obrazu zajmować będzie ten, kto zapragnie wykryć, przez kogo i kiedy namalowane zostało dzieło, jaką techniką zostało wykonane, jaką szkołę artystyczną i konwencję stylistyczną reprezentuje, czy jest oryginałem czy kopią itp. Również w tej postawie percepcja obrazu jest tylko środkiem do zdobycia wiedzy o samym obrazie i faktach związanych z jego powstaniem.

Jeśli wreszcie nasze zainteresowanie samym obrazem nie ma charakteru czysto poznawczego ani też nie służy żadnym zewnętrznym i utylitarnym celom, lecz sprowadza się do postrzegania i przeżywania tego, co jest bezpośrednio w obrazie dane, tzn. zestawu barw, kształtów i linii, kompozycji całości, wyglądów przedmiotów przedstawionych itp., to nasza postawa nie będzie ani praktyczna, ani badawcza, lecz właśnie estetyczna. Dopiero w tej postawie percepcja obrazu przestaje być środkiem, stając się celem samym w sobie.

Postawa estetyczna, to postawa, w której dzieło sztuki traktowane jest przez nas właśnie jako dzieło sztuki, a nie przedmiot czysto użytkowy (ubranie, naczynie, mebel lub budynek), przedmiot obrotu handlowego i lokaty kapitału, przedmiot wymagający renowacji lub zbadania, przedmiot będący przekaźnikiem informacji o faktach i wydarzeniach aktualnych lub minionych, przedmiot traktowany wyłącznie jako środek do osiągnięcia celów ekonomicznych, politycznych, religijnych, moralnych itp.

Postawa estetyczna to zawsze postawa otwarta, autonomiczna, wolna od apriorycznych uprzedzeń i ocen, pozbawiona schematyzmu i sztywnych przyzwyczajeń, to postawa wystarczająco elastyczna, byśmy pochopnie nie odrzucili dzieła, gdy nas czymś zaskakuje lub nawet szokuje, byśmy mogli poddać się jego urokowi i pozwolili mu nas zafascynować, a także oderwać nas od trosk życia codziennego, nie zapominając jednak przy tym, że nie jest to rzeczywistość, lecz dzieło sztuki właśnie.

Postawa estetyczna winna być elastyczna, ponieważ dzieła z różnych dziedzin sztuki, o różnych artystycznych stylach, konwencjach, rodzajach i gatunkach, a nawet bardzo oryginalna twórczość poszczególnych artystów mogą wymagać od odbiorcy różnych nastawień wewnętrznych. Innych

nastawień wymagają tragedia grecka i opera chińska, innych dramat Szekspira i Ionesco, muzyka Mozarta i Strawińskiego, realistyczne obrazy Gierymskiego i malarstwo bezporzedmiotowe (np. Malewicza lub Mondriana), komedie filmowe Macka Senneta i filmy Felliniego. Nastawienie (rozumiane przede wszystkim jako oczekiwanie pewnego typu bodźców i gotowość odpowiedniego na nie reagowania) wobec pieśni i oper Moniuszki ustaje wobec muzyki Pendereckiego. Twórczość Joyce'a nie może być właściwie odebrana przy nastawieniu stosownym do powieści Londona.

Ograniczona skala wrażliwości estetycznej, ingerencja i sztywność upodobań estetycznych oraz brak wystarczającego doświadczenia w obcowaniu ze sztuką mogą sprawić, że dany odbiorca nie jest w stanie (nie podejmuje koniecznego wysiłku lub rzeczywiście nie potrafi) zdobyć się na nastawienie odpowiednie do danego utworu, co uniemożliwia doznanie przeżycia estetycznego lub w istotny sposób zakłóca jego przebieg.

Taka otwarta i elastyczna postawa estetyczna nie jest warunkiem koniecznym i wystarczającym uznania jakiegoś przedmiotu za dzieło sztuki, lecz jest warunkiem koniecznym, aby przedmiot o określonych jakościach został przez nas jako dzieło sztuki traktowany, postrzegany i przeżywany.

Ogromna różnorodność zjawisk artystycznych (szczególnie widoczna w sztuce współczesnej) pogłębia wątpliwość, czy istnieje jakaś swoista postawa estetyczna i czy możliwe jest określenie tej swoistości.

Nie jest to wątpliwość bezpodstawna, wszelako w obronie koncepcji postawy estetycznej można powiedzieć, że właściwa wobec dzieła sztuki postawa powinna być w każdym wypadku różna od postawy czysto praktycznej, poznawczej, marzeniowej lub religijnej, choć niewątpliwie ma z nimi punkty styczne.

Jeśli nawet postawa estetyczna nie ma charakteru uniwersalnego (co niezmiernie utrudnia jej zdefiniowanie) – bo jak już powiedziałem, postawy estetyczne: a) w odmiennych typach kultur, b) wobec dzieł reprezentujących różnorodne dziedziny sztuki oraz c) u ludzi o niejednakowych osobowościach, mogą dość znacznie różnić się od siebie – nie musi to znaczyć, że postawa jest mitem, jak dowodzi tego G. Dickie. Dopóki w każdym z oddzielna wziętych przypadków da się odróżnić postawę estetyczną od postaw pozaestetycznych, dopóty pojęcie to ma sens.

Jego definicja to już inny problem. Dlatego też argumentacja Dickiego, który powołuje się na fakt, że nikomu nie udało się dotychczas

podać zadowalającej definicji postawy estetycznej, wskazuje tylko, że zdefiniowanie tego pojęcia jest rzeczą trudną. Zresztą podobne kłopoty mamy przecież z innymi podstawowymi pojęciami estetyki. Nikt np. nie dał dotąd zadowalającej definicji dzieła sztuki. Każdą z dotychczasowych można poddać krytyce (dotyczy to również tych, które podaje Dickie), nie skłania to jednak teoretyków do uznania dzieła sztuki za mit, choć w świetle doświadczeń tzw. sztuki konceptualnej jest to równie uzasadnione co uznanie postawy estetycznej za mit. W sferze dzieł sztuki panuje nie mniejsza różnorodność niż w sferze postaw wobec dzieł sztuki, mimo to wciąż powstają nie tylko teorie, lecz także definicje dzieła sztuki i nikt dotąd nie uznał dzieł sztuki za bezużyteczne dla estetyki.

Jak wiadomo z doświadczenia człowiek niewierzący może doznać głębokich przeżyć estetycznych w świątyni w trakcie nabożeństwa. Przypuśćmy, że w tej samej świątyni znalazło się równocześnie dwóch ludzi wychowanych w tej samej kulturze i mających podobną wrażliwość estetyczną, ale różne przekonania światopoglądowe. Przypuśćmy też, że ten wierzący doznaje rzeczywiście nie estetycznego, lecz religijnego przeżycia. Mają więc różne przeżycia, jeden estetyczne, drugi zaś religijne lub przynajmniej religijno-estetyczne. Cóż więc decyduje o odmienności ich przeżyć? Wszak plastyczne i muzyczne bodźce oddziałujące bezpośrednio na psychikę tych osób są jednakowe. A jednak dla jednego dany przedmiot przeżyć będzie tożsamy z przedmiotem percepcji, a przeżywanie tego, co bezpośrednio postrzegane, jest celem samym w sobie. Dla drugiego zaś przedmiot ten nie sprowadza się do przedmiotu percepcji i przeżywanie tego, co bezpośrednio postrzegane, nie jest celem samym w sobie. Sądzę, że o odmienności tych przeżyć decydują właśnie odmienne nastawienia i odmienne postawy w trakcie doznawania przeżyć.

O ROLI POSTAWY ESTETYCZNEJ W OBCOWANIU Z DZIEŁEM SZTUKI I O PRZYDATNOŚCI TEGO POJĘCIA W ESTETYCE

Charakterystyka postawy estetycznej nie może być pełna bez odpowiedzi na kilka pytań dotyczących charakteru relacji zachodzących w procesie obcowania z utworem artystycznym pomiędzy postawą estetyczną a pozo-

stałymi elementami tego procesu, tzn. między przeżyciem estetycznym, jego przedmiotem i wartościami. Problem jest ważny także z tego względu, że Dickie, krytykując koncepcję postawy estetycznej, przypisuje wszystkim jej zwolennikom subiektywistyczne potraktowanie przedmiotu estetycznego. Na gruncie tego rodzaju teorii sprawa rzeczywiście tak się przedstawia, że przedmioty i wartości, z którymi podmiot estetycznie obcuje, stają się przedmiotami i wartościami estetycznymi. Ale przecież, nie wszyscy teoretycy posługujący się kategorią postawy estetycznej są subiektywistami.

Przykładem może być np. Ingarden. Według niego postawa estetyczna nie kreuje zjawisk estetycznych, jest ona zawsze czymś wtórnym. Uważa on, że postawa estetyczna wobec dzieła sztuki jest zawsze sprowokowana przez jakieś jego właściwości. Wyróżnia on dwa sposoby zajmowania postawy estetycznej wobec dzieła literackiego: naturalny i sztuczny. W obu jednak wypadkach postawę tę wzbudza samo dzieło. Przy sposobie naturalnym bodźcem bezpośrednim jest jakość, która wywołuje w nas emocję wstępną, doprowadzającą do zmany nastawienia z życiowego na estetyczne. Sposób zaś sztuczny polega na tym, że czytelnik nastawia się na estetyczny odbiór dzieła niejako z góry, przed pojawieniem się emocji wstępnej, sugerując się np. tytułem dzieła, opinią innych osób lub reagując na nie stereotypem.

Chociaż na gruncie teorii Ingardena dzieło sztuki jako twór schematyczny jest, jak wiadomo, przedmiotem czysto intencjonalnym, to jednak postawa estetyczna wcale nie musi być warunkiem zaistnienia dzieła. Jako taki twór istnieje ono również dla ludzi zajmujących wobec niego inne postawy, np. badawczą.

Postawa estetyczna jest koniecznym, choć nie wystarczającym warunkiem doznawania rozwiniętego, wielofazowego przeżycia, nie jest natomiast warunkiem powstania estetycznej emocji wstępnej, która jest pierwszą fazą tego przeżycia. A nie jest warunkiem wystarczającym, ponieważ musi zaistnieć również dzieło sztuki i wzbudzona przez nie emocja wstępna.

Charakteryzując sztuczny sposób wywoływania nastawienia estetycznego, Ingarden pisze, że samo nastawienie może nie wystarczyć do faktycznego dokonania się przeżycia estetycznego, o ile w pewnym momencie lektury nie pojawi się wstępna emocja estetyczna.

Postawa estetyczna nie jest warunkiem zaistnienia dzieła sztuki jako tworu schematycznego, jest natomiast koniecznym, choć niewystarczającym warunkiem powstania estetycznej konkretyzacji tego dzieła, czyli przedmiotu estetycznego. Tylko w postawie estetycznej może nastąpić zaktualizowanie estetycznie doniosłych jakości dzieła, tylko w niej dokonana konkretyzacja utworu artystycznego doprowadzi do powstania przedmiotu estetycznego. Znowu jednak warunkiem ważniejszym i z reguły pierwotnym jest pojawienie się emocji wstępnej. Przedmiotu estetycznego nie tworzy postawa, lecz przeżycie estetyczne w tej postawie przebiegające.

Wyjaśnienia wymaga również kwestia stosunku wzajemnego między postawą a wartością estetyczną. W tej sprawie także uwidoczniło się kilka stanowisk.

1. Stanowisko subiektywistyczne reprezentują ci teoretycy, którzy uważają postawę estetyczną za konieczny i wystarczający warunek powstania wartości estetycznej. Wartość tę tworzy wówczas postawa estetyczna.

2. Stanowisko pośrednie, bliskie relacjonizmowi, reprezentują ci zwolennicy koncepcji postawy estetycznej, którzy uznają tę postawę za konieczny, lecz nie jedyny i wystarczający warunek powstania wartości estetycznej.

3. Pojęciem postawy estetycznej mogą jednak posługiwać się również obiektywiści. Ta np. u Ingardena sama postawa estetyczna nie kreuje ani jakości ani wartości estetycznych. Jest ona jednak warunkiem koniecznym, choć niewystarczającym: a) aktualizacji estetycznie doniosłych jakości dzieła; b) powstania na gruncie tych jakości wartości estetycznych oraz c) bezpośredniego intymnego obcowania podmiotu z tymi wartościami.

Postawa estetyczna nie może być zatem uznana za najważniejszy i pierwotny element sytuacji estetycznej, za jedyny czynnik tworzący sferę zjawisk estetycznych.

Z zagadnieniem roli postawy estetycznej w obcowaniu z dziełem sztuki łączy się epistemologiczna kwestia przydatności pojęcia postawy estetycznej w estetyce. Czy pojęcie to jest rzeczywiście (jak sądzą niektórzy) pojęciem dla estetyki kluczowym, bo pozwalającym wyodrębnić zja-

wiska estetyczne ze zjawisk pozaestetycznych? Czy posługując się tym pojęciem, możemy efektywnie odróżnić przeżycie estetyczne od przeżycia pozaestetycznego, przedmioty estetyczne od przedmiotów innego rodzaju, oraz wartości estetyczne od wartości innego typu? Czy na podstawie znajomości istoty postawy estetycznej możemy mieć wiedzę o istocie przedmiotów i wartości estetycznych?

Pojęcie postawy estetycznej nie może być uznane za najważniejszą kategorię, za pojęcie-klucz, nie wystarcza ono bowiem do wyodrębnienia i określenia swoistości zjawisk estetycznych. Chociaż oczekiwania niektórych teoretyków (zbyt wiele sobie po nim obiecujących) nie zostały spełnione, nie znaczy to jednak wcale, że pojęcie to powinno zostać odrzucone jako całkowicie bezużyteczne. Jest ono jednym z zasadniczych pojęć estetyki i może być obok innych jednym ze środków określenia specyfiki zjawisk estetycznych.

Rozdział 11

O WARTOŚCIOWANIU I PRZEŻYWANIU DZIEŁA SZTUKI

CZY PRZEŻYCIE ESTETYCZNE JEST KONIECZNYM WARUNKIEM WARTOŚCIOWANIA ESTETYCZNEGO?

SFORMUŁOWANIE PROBLEMU

Od czasu, gdy problematyka wartościowania estetycznego stała się przedmiotem zainteresowań badawczych i systematycznej analizy, dość powszechne było przekonanie o istnieniu ścisłego związku między przeżyciem (doświadczeniem) estetycznym a owym wartościowaniem. Zwolennicy tego poglądu uważali, że każde takie wartościowanie przedmiotu (m.in. dzieła sztuki) opiera się na poprzedzającym je i wzbudzonym przez ten przedmiot przeżyciu estetycznym. Jeśli się nie doznało pozytywnego lub negatywnego przeżycia określonego przedmiotu, to nie można było uzyskać danych stanowiących podstawę prawomocnego wartościowania. Zdolność doznawania przeżyć estetycznych uznawano więc za konieczny warunek wartościowania estetycznego. Jeśli ktoś nie był w stanie doznać np. przeżycia muzycznego, to nie miał podstaw do wypowiadania ocen o muzyce, nie spełniał bowiem koniecznego warunku upoważniającego do jej wartościowania. Wielu teoretyków sądziło ponadto, że wartościowanie nie tylko wspiera się na przeżyciu estetycznym, ale bierze zeń także swój początek. W pierwszej, wstępnej fazie wartościowanie estetyczne jest składnikiem tego przeżycia, nadając mu pozytywne lub negatywne zabarwienie emocjonalne.

Jest zastanawiające, że od kilkunastu lat oba te przekonania – tzn. to, że przeżycie estetyczne jest podstawą i koniecznym warunkiem wartościowania estetycznego, i to, że występuje ono nie tylko w postaci sądów wartościujących, lecz także w postaci bezpośredniego przeżycia emocjonal-

nego, stanowiącego istotny składnik przeżycia estetycznego – są coraz częściej kwestionowane.

Zadaniem niniejszego szkicu jest skrótowe przedstawienie kilku charakterystycznych koncepcji głoszących istnienie koniecznego związku między przeżyciem a wartościowaniem estetycznym oraz omówienie argumentacji stanowiska przeciwnego. W końcowej części szkicu wysuwam propozycję kompromisowego rozstrzygnięcia tej kontrowersji, opierając się na ustaleniach i rozróżnieniach dokonanych przez Stanisława Ossowskiego.

NATURALISTYCZNE I EMPIRYCZNE KONCEPCJE WARTOŚCIOWANIA ESTETYCZNEGO

Jednym z klasycznych przedstawicieli tradycyjnego stanowiska w wymienionych kwestiach był filozof i estetyk amerykański David W. Prall. Uważał on, że sąd wartościujący jest zawsze zapisem (*record*) bezpośredniego doświadczenia estetycznego[1]. Sąd ten jest zjawiskiem wtórnym, pochodnym, czysto intelektualnym i jako taki nie uczestniczy w procesie powstawania wartości[2]. Czynnikiem zaś współkonstytuującym ją jest bezpośrednie emocjonalno-intuicyjne wartościowanie, stanowiące składnik doświadczenia estetycznego. Od rejestracji tego bezpośredniego doświadczenia w sądzie wartościującym rozpoczyna się zdaniem Pralla krytyka artystyczna. „Bez tego początku w bezpośredniej percepcji i odczuwanym uznaniu krytyka jest bezpodstawna, niewiarygodna (*unreliable*) i być może nieuczciwa, jeśli nie wręcz nieistotna i pozbawiona znaczenia (*meaningless*)[3].

Z polskich estetyków współczesnych Prallowi podobne stanowisko zajmował Mieczysław Wallis. Ocena estetyczna jest według niego myślą o wartości estetycznej przedmiotu towarzyszącą doznaniu estetycznemu.

[1] Zob. D. W. Prall, *A Study in the Theory of Value*, „University of California Publications in Philosophy", III, 2 (1921), s. 217 oraz *idem*, *Aesthetic Judgment*, New York 1929, s. VI, 5 i 326.

[2] Prall polemizował w tej kwestii z Deweyem, który uznawał sądy wartościujące za czynniki konstytuujące wartość. Zob. np. D. W. Prall, *In Defense of a Worthless Theory of Value*, „The Journal of Philosophy", XX, 5 (March I, 1923), s. 128–137.

[3] D. W. Prall, *Aesthetic Judgment*, s. 320.

Jest ona „niejako naturalnym uzupełnieniem doznania estetycznego"[4], które nie zostało jeszcze zwerbalizowane. Ujęta w słowa ocena staje się „zdaniem estetycznym". Wallis uważał, że każde takie zdanie opiera się na poprzedzającym je doznaniu, co znalazło wyraz między innymi w podjętej przez niego próbie przezwyciężenia skrajnego relatywizmu. Starał się mianowicie wykazać, że rozbieżność zdań estetycznych – koronny argument relatywistów – jest częściowo pozorna. Niektóre z niezgodnych zdań estetycznych można bowiem unieważnić, gdyż opierają się na niewłaściwych (nie wyznaczonych w sposób adekwatny przez własności dzieła) przeżyciach estetycznych[5].

Poglądy Pralla i Wallisa w tej mierze wiążą się z taką koncepcją wartości estetycznej, w której pojmowana jest ona jako zdolność przedmiotu do wzbudzania przeżyć estetycznych. Podobne definicje podają z reguły przedstawiciele różnych odmian empiryzmu, naturalizmu i instrumentalizmu. Nie uznają oni dzieła za wartość samoistną, lecz traktują je jako środek do wzbogacania przeżyć (doświadczeń), jako instrument wzbogacania doświadczenia człowieka. Stanowisko takie zajmuje między innymi wielu filozofów i estetyków amerykańskich, jak J. Dewey, C. I. Lewis, S. C. Pepper, Th. Munro[6]. Przeważająca większość z nich wyróżnia dwie formy wartościowania estetycznego: wartościowanie bezpośrednie (*valuing*), stanowiące składnik doświadczenia estetycznego, oraz wartościowanie intelektualne wyrażone w ocenach (*evaluations*) lub – inaczej mówiąc – w sądach wartościujących (*value judgments*, *evaluative judgments*)[7].

Wyjątek pod tym względem stanowią poglądy Johna Deweya, który uważał, że wartościowanie jako akt poznawczy, a zarazem refleksyjny nie może występować w postaci bezpośredniego i subiektywnego przeżycia

[4] M. Wallis, *O zdaniach estetycznych* (1932) [w:] *Przeżycie i wartość*, Kraków 1968, s. 31.

[5] Zob. M. Wallis, *Przeżycie i wartość*, s. 12–18.

[6] Zob. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, Wrocław 1975, tłum. A. Potocki; C. I. Lewis, *An Analysis of Knowledge and Valuation*, La Salle 1946, s. 387, 407; S. C. Pepper, *On the Relation of Philosophy to Art*, „Revue Internationale de Philosophie", XVIII, 68–69, fasc. 2–3 (1964), s. 187–188; Th. Munro, *Toward Science in Aesthetics*, New York 1956, s. 249.

[7] Zob. C. I. Lewis, *An Analysis*, s. 275; C. S. Pepper, *Values and Value Judgments*, „The Journal of Philosophy", XLVI, 7 (July 1949), s. 429; A. Berleant, *The Experience and Judgment of Value*, „The Journal of Value Inquiry", I, 1 (Spring 1967), s. 25, 31 oraz *idem*, *The Aesthetic Field*, Springfield Ill. 1970, s. 166–167.

wartości, lecz wyłącznie w formie sądów wartościujących[8]. Jednak i on był przekonany, że wartościowanie winno być poprzedzone doświadczeniem estetycznym. Tylko bezpośrednia percepcja dostarcza materiału do formułowania sądów wartościujących i wyznacza ich charakter. „Ponieważ treścią krytyki estetycznej – pisał – jest percepcja przedmiotów estetycznych, krytyka ta zależy zawsze od, jakości bezpośredniej percepcji, a braku jasności i dokładności spostrzegania nigdy nie potrafią wyrównać ani najbardziej rozległa i wszechstronna erudycja, ani najlepsza znajomość abstrakcyjnej teorii"[9].

W najbardziej rozwiniętej, konsekwentnej i doskonałej postaci empiryczna koncepcja wartości i wartościowania estetycznego została opracowana przez M. C. Beardsleya. Był to najwybitniejszy przedstawiciel analitycznej odmiany empiryzmu we współczesnej estetyce amerykańskiej, uporczywie i konsekwentnie zmierzający do wyodrębnienia sfery zjawisk estetycznych (w szczególności wartości i przeżyć) oraz do uchwycenia i scharakteryzowania ich swoistości. Uważa on, że wartość estetyczna przysługuje przedmiotowi ze względu na właściwą mu zdolność wzbudzania przeżycia. Przedmiot ma tym większą wartość estetyczną, im większą ma zdolność wzbudzania wartościowszego przeżycia estetycznego[10]. Przeżycie to jest więc nie tylko jedynym środkiem sprawdzenia wartości estetycznej przedmiotu, lecz także miernikiem tej wartości.

Pogląd ten Beardsley rozwinął i uściślił w pracach z 1970 r. Najistotniejszym uzupełnieniem była tu próba wyjaśnienia i skonkretyzowania przekonania, że przeżycie jest miernikiem wartości estetycznej. Mniej ważne, a nawet przejściowe było zastąpienie w jednym z artykułów pojęcia „doświadezenie estetyczne" (*experience*) pojęciem „zadowolenie estetyczne" (*gratification*). Wartość estetyczna przedmiotu określona została

[8] Zob. J. Dewey, *The Objects of Valuation*, „The Journal of Philosophy", XV, 10 (May 1918), s. 256.

[9] J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, s. 365, także s. 176. Najpełniejszą prezentacją poglądów Deweya w języku polskim jest książka Krystyny Wilkoszewskiej *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Kraków 1988.

[10] Zob. M. C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in Philosophy of Criticism*, New York 1958, s. 531; *idem*, *The Discrimination of Aesthetic Enjoyment*, „The British Journal of Aesthetics", III, 4 (1963), s. 297; *idem*, *The Classification of Critical Reasons*, „The Journal of Aesthetic Education", II, 3 (1968), s. 62; *idem*, *Obrona doświadczenia estetycznego*, „Studia Estetyczne", 1969, s. 59.

jako zdolność przedmiotu do dostarezania zadowolenia estetycznego w optymalnych warunkach[11]. Wielkość tej wartości, podkreślał autor, nie jest stałą funkcją każdego zadowolenia estetycznego. Nie można jej również „mierzyć" ani przeciętnym stopniem, ani sumą zadowolenia estetycznego, jakie może być dostarczone przez przedmiot w trakcie jego istnienia. Jej miernikiem jest „najwyższy stopień zadowolenia osiąganego w optymalnych warunkach"[12], a te zachodzą wtedy, gdy przedmiot doświadcza się w sposób poprawny i pełny (*correctly and completely*).

Wartościowanie estetyczne dzieła sztuki powinno więc opierać się na doświadczeniu estetycznym. Krytyk artystyczny wychodzi zazwyczaj ze swoich własnych, wcześniejszych przeżyć estetycznych oraz z przeżyć innych ludzi. Może się on zasłaniać tym, że wie z bezpośredniego doświadczenia, iż sąd jego jest „prawdziwy"[13]. W niektórych przypadkach może on w jakiejś mierze brać pod uwagę również przyszłe doświadczenia estetyczne, które mogą pełniej zaktualizować wartość dzieła[14]. W każdym jednak wypadku, podkreśla Beardsley, krytyk winien uzasadniać swoje sądy wartościujące. Nie ma zaś na to lepszego sposobu niż „wskazanie, jakie własności dzieła sprawiają, że jest ono zdolne nadać wzbudzanemu przezeń przeżyciu estetyczny charakter"[15].

Takie lapidarne przedstawienie poglądów estetyków amerykańskich na temat związków wartościowania estetycznego dzieła sztuki z przeżyciem estetycznym wymagało znacznych skrótów. Pełne przedstawienie dorobku omawianych autorów ani w teorii wartościowania estetycznego, ani w teorii przeżycia estetycznego nie było możliwe. Nie chodziło bowiem o szczegółowe omówienie i krytyczne przeanalizowanie tego bogatego materiału, który zasługiwałby na książkowe opracowanie. Odwołanie się do poglądów estetyków amerykańskich miało charakter heurystyczny: chodziło o pokazanie faktu, że mimo licznych różnic wszystkim tym autorom reprezentującym naturalistyczno-empiryczną orientację metodologiczną wspólne

[11] Zob. M. C. Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, „Metaphilosophy", I, 1 (1910), s. 51.

[12] M. C. Beardsley, *The Aesthetic Point*, s. 47; zob. *idem*, *The Possibility of Criticism*, Detroit 1970, s. 14–15.

[13] M. C. Beardsley, *The Possibility of Criticism*, s. 62.

[14] Zob. *ibidem*, s. 15.

[15] M. C. Beardsley, *The Classification of Critical Reasons*, s. 62.

jest przekonanie o istnieniu ścisłego związku między estetycznym wartościowaniem dzieła sztuki a wzbudzonym przez to dzieło przeżyciem estetycznym. (Jak to się dzieje, że pewne przedmioty mają taką zdolność poruszenia nas – to wielki i złożony temat wymagający odrębnej rozprawy). Można to było uczynić zwięźle także dlatego, że przekonanie to nie jest w przypadku zwolenników naturalizmu i empiryzmu w estetyce czymś zaskakującym. Są oni w związku z tym dość często oskarżani o psychologizm i poglądy ich łatwiej zbagatelizować dość licznym w estetyce współczesnej przeciwnikom psychologizmu. Czy jednak tylko psychologiści uważają, że wartościowanie estetyczne łączy się z poprzedzającym je doświadczeniem estetycznym i że winno się na nim opierać?

ROMAN INGARDEN
O NIEROZDZIELNOŚCI WARTOŚCIOWANIA ESTETYCZNEGO Z PRZEŻYCIEM ESTETYCZNYM

By odpowiedzieć na powyższe pytanie, warto chyba sięgnąć do poglądów filozofa, który był konsekwentnym przeciwnikiem naturalizmu, empiryzmu i psychologizmu w estetyce. Filozofem tym jest najwybitniejszy, moim zdaniem, współtwórca estetyki fenomenologicznej – Roman Ingarden. Rozróżnia on artystyczne i estetyczne wartościowanie dzieła sztuki. Podstawą tych dystynkcji jest odróżnienie wartości artystycznych, związanych z dziełem sztuki jako tworem schematycznym i w tej postaci estetycznie neutralnym, oraz wartości estetycznych, pojawiających się w estetycznej konkretyzacji dzieła sztuki, czyli w przedmiocie estetycznym[16]. Wartościowanie estetyczne dotyczy więc pewnych walorów dzieła i jest nierozerwalnie związane z przeżyciem estetycznym. Znajduje ono bowiem swój pierwotny wyraz w bezpośredniej, emocjonalnej reakcji na wartość i wtórny wyraz w intelektualnej ocenie estetycznej.

Wartościowanie artystyczne natomiast nie jest bezpośrednio związane z przeżyciem estetycznym, chociaż też się na nim (a raczej na nich) z reguły opiera. Wyrażane jest wyłącznie w postaci ocen artystycznych

[16] Zob. R. Ingarden, *Wartości artystyczne i estetyczne* [w:] *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 266–287.

i ma służyć uchwyceniu artystycznej wartości dzieła. Wydanie jego artystycznej oceny jest według Ingardena o wiele trudniejsze niż wydanie oceny estetycznej. „Ustanowić ważną ocenę artystycznej wartości dzieła" może bowiem „tylko ten, kto ma przegląd możliwych konkretyzacji dzieła"[17]. Ponieważ w praktyce nie można ich wszystkich uwzględnić, dlatego też oceny artystyczne są zawsze jedynie przybliżone, z reguły tylko częściowo uzasadnione, a ich ważność jest ograniczona[18].

W tej sytuacji ważniejsze jest zdaniem Ingardena pierwotne wartościowanie estetyczne. Najbardziej elementarną i podstawową jego formę stanowi „odpowiedź na wartość" (*Wertantwort* – pojęcie wprowadzone przez Dietricha van Hildebranda), czyli wartościowanie bezpośrednie i emocjonalne (postać doświadczenia estetycznego), dokonujące się w kulminacyjnej fazie przeżycia. Natomiast ocena, czyli estetyczny sąd wartościujący (w pracach powojennych Ingarden chętniej używa tego drugiego określenia), jest pojęciowo językowym wyrazem irracjonalnej odpowiedzi na wartość[19].

Estetyczny sąd wartościujący, normalnie rzecz biorąc, jest (i powinien być) wyrazem i wynikiem odpowiedzi na wartość. Sąd ten jednak, jako akt czysto intelektualny (wypowiedziany już nie w estetycznym, lecz w poznawczym porządku), odznacza się pewną samodzielnością i nie zawsze musi być oparty na doświadczeniach estetycznych. Oderwane od nich, wydawane na zimno oceny są dość częste u pewnych krytyków posługujących się wyuczonymi, fachowymi kryteriami. Obcując wiele ze sztuką, zatracają oni niekiedy łatwość bezpośredniego, uczuciowego reagowania na dzieło, wyrabiają sobie natomiast „swoistą technikę zauważania różnych pochodnych szczegółów dzieła sztuki, na których podstawie wnioskują (bez konstytuowania się jakościowego zestroju i bezpośredniego widzenia go) o tym, czy dane dzieło sztuki może doprowadzić do wartościowego przedmiotu estetycznego, czy nie, i oceniają je z uwagi na te zawarte w nim możliwości, przypisując mu wartość, jeżeli przewidują, że może ono doprowadzić do wartościowego przedmiotu estetycznego"[20].

[17] R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego* [w:] *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1966, s. 240.

[18] Zob. *ibidem*, s. 236, 241.

[19] Zob. *ibidem*, s. 214–215, 237; zob. również *Zasady epistemologicznego rozważania*, s. 167.

[20] R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, s. 148–149.

Ma ono czysto intelektualny charakter i tylko przez nieporozumienie może uchodzić za wartościowanie estetyczne. Takie wydedukowane sądy wartościujące mogą być nawet trafne, przyznaje Ingarden, „niemniej jednak doświadczenie, które sąd ten w istotny sposób uprawomocnia (można powiedzieć też – uzasadnia), leży w końcowej fazie procesu estetycznego, a w szczególności w opartym na „widzeniu" zestroju jakościowego, na odczuciowym uznawaniu przedmiotu estetycznego. Toteż, ściśle biorąc, jedynie sądy o wartości wydane na podstawie i po dokonaniu się procesu estetycznego są uzasadnione. Sądy o wartości zaś, uzyskiwane z wielką nieraz wprawą przez zawodowych krytyków, są raczej tylko pośrednią oceną nie samej wartości przedmiotu estetycznego, lecz jedynie dzieła sztuki jako środka, który przy dokonaniu się przeżycia estetycznego może nas doprowadzić do pozytywnie wartościowego przedmiotu estetycznego"[21].

Ani oceny artystyczne, ani oceny estetyczne nie są więc w teorii Ingardena (przy prawidłowym przebiegu wartościowania) czymś samoistnym i zależnym wyłącznie od widzimisię wypowiadającego je człowieka. Jedne i drugie wymagają uzasadnienia przez pierwotniejsze szczeble wartościowania. Jedne i drugie znajdują bezpośrednie lub pośrednie uzasadnienie w pierwotnej odpowiedzi na wartość estetyczną dzieła sztuki. W referacie wygłoszonym na III Międzynarodowym Kongresie Estetycznym w Wenecji Ingarden stwierdza: „Estetyczny sąd wartościujący jest jedynie pochodnym i wtórnym tworem i w procesie uchwycenia wartości przedmiotu estetycznego odgrywa rolę drugorzędną"[22].

Przekonanie o ścisłym związku wartościowania estetycznego ze stanowiącym jego podstawę przeżyciem estetycznym Ingarden wyrażał równie mocno i konsekwentnie także przy innych okazjach, np. przy rozważaniu kwestii ważności ocen lub w polemice ze skrajnym relatywizmem i subiektywizmem w teorii wartościowania.

Zagadnienie ważności oceny estetycznej i artystycznej analizował Ingarden w książce *O poznawaniu dzieła literackiego*. Chodziło mu w niej o to, czy ocena wydana o jakimś dziele literackim przez jednego z jego czytelników jest „ważna", tzn. obowiązująca również dla pozostałych, czy też

[21] *Ibidem*, s. 149.

[22] R. Ingarden, *Uwagi o estetycznym sądzie wartościującym* [w:] *Studia z estetyki*, t. 3, s. 164.

mają oni prawo nie uznać tej oceny i odrzucić ją[23]. Rozważywszy ten problem, Ingarden doszedł do wniosku, że nie wszyscy „mają prawo" odrzucić ocenę wypowiedzianą przez kogoś innego. Nie mają tego prawa dwie grupy czytelników. Pierwszą stanowią ci, którzy w ogóle pozbawieni są dyspozycji psychicznych „do przeżycia resp. bezpośredniego poznania estetycznego pewnego przedmiotu estetycznego". Do drugiej należą czytelnicy, którzy, choć nie są pozbawieni takich kwalifikacji, nie zdołali jednak jeszcze do chwili rozważania kwestii słuszności jakiejś oceny osobiście i bezpośrednio przeżyć i poznać estetycznie przedmiotu, którego ocena dotyczy[24].

Z przytoczonych wypowiedzi Ingardena wynika w sposób nie budzący wątpliwości, że chociaż jest on przeciwnikiem psychologizmu i empiryzmu w estetyce w interesującej nas kwestii wyraża poglądy w znacznej mierze zbieżne (mimo wszystkich różnic) z poglądami empirystów i naturalistów amerykańskich.

ESTETYKA ANALITYCZNA O ZWIĄZKU WARTOŚCIOWANIA ESTETYCZNEGO Z PRZEŻYCIEM ESTETYCZNYM

Również w estetyce analitycznej utrzymuje się zazwyczaj przekonanie, że istnieje naturalny i konieczny związek między przeżywaniem a wartościowaniem estetycznym. Nie ma jednak w tej kwestii jednomyślności typowej dla estetyki naturalistyczno-instrumentalistycznej i fenomenologicznej.

Amerykański estetyk Guy Sircello w interesującym artykule *Subjectivity and Justification in Aesthetic Judgments*[25] (1968) podejmuje próbę wydobycia swoistości estetycznych sądów wartościujących porównując je z jednej strony ze zdaniami orzekającymi o faktach (*factual statements*), z drugiej zaś – z ekspresjami osobistego upodobania wyrażonymi w pierwszej osobie (*first person's expressions of liking*) typu „ja lubię X" lub „jestem zadowolony z X".

[23] Zob. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, s. 237.

[24] Zob. *ibidem*, s. 238.

[25] Zob. G. Sircello, *Subjectivity and Jutification in Aesthetics Judgments*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", XXVII, 2 (Winter 1968), s. 3–12.

Sądy estetyczne są jego zdaniem bardziej subiektywne od sądów orzekających o faktach, co łączy je z bezpośrednimi ekspresjami upodobania, zarazem są od tych ostatnich mniej subiektywne, co zbliża je do sądów o faktach. Najważniejszą osobliwością sądów estetycznych jest zdaniem Sircella fakt, że ich każdorazową podstawą i uzasadnieniem jest bezpośrednia osobista percepeja wartościowanych stanów rzeczy. Sądy o faktach i osobiste ekspresje upodobań mogą się także opierać na osobistej percepcji, ale nie jest to konieczne. Orzeczenia o faktach mogą być z powodzeniem oparte na percepcjach innych ludzi, osobiste zaś ekspresje upodobań w ogóle nie muszą się opierać na żadnych sprawozdaniach ze spostrzeżeń. Tylko w przypadku estetycznych wartościowań percepcje innych ludzi nie mogą stać się wystarczającymi uzasadnieniami dla moich sądów estetycznych.

Podobne stanowisko zajmują dwaj najwybitniejsi (obok Richarda Wollheima) współcześni estetycy angielscy: Harold Osborne i Roger Scruton.

Osborne w książce *The Art of Appreciation* (1970) stwierdził jednoznacznie, że przeznaczeniem dzieł sztuki jest wzbudzanie i podtrzymywanie przeżycia estetycznego, które jest zarazem kryterium i podstawą wartościowania estetycznego[26]. Dziesięć lat później w artykule poświęconym twórczości najnowszej neoawangardy Osborne kwestionuje status artystyczny environment, happeningów i sztuki konceptualnej, ponieważ nie wywołują one przeżyć estetycznych, wypowiada przy tym również sądy ogólne, stwierdzające, że satysfakcja estetyczna kompetentnych odbiorców jest zasadniczą podstawą i kryterium wartości dzieła sztuki[27].

Również Scruton zarówno w pierwszej ze swych książek, *Art and Imagination* (1974), jak też w jednej z ostatnich, *The Aesthetic Understanding* (1983), konsekwentnie broni poglądu, że wartościujący sąd estetyczny musi opierać się na bezpośredniej percepcji ocenianego przedmiotu i nie może być wypowiadany „z upoważnienia" (*by proxy*), lecz musi być uzasadniony tym, co oceniający widzi lub słyszy[28].

Nie wszyscy jednak reprezentanci estetyki analitycznej podzielają poglądy Sircella, Osborne'a i Scrutona.

[26] Zob. H. Osborne, *The Art of Appreciation*, Oxford 1970, s. 202 i 214.

[27] Zob. H. Osborne, *Aesthetic Implication of Conceptual Art Happenings etc.*, „British Journal of Aesthetics", XX, 4 (Winter 1980), s. 16, 19, 22.

[28] Zob. R. Scruton, *Art and Imagination*, London 1974, s. 243 i 136 i 143, oraz *idem*, *The Aesthetic Understanding*, London 1983, s. 177.

O MOŻLIWOŚCI ESTETYCZNEGO WARTOŚCIOWANIA SZTUKI BEZ ZWIĄZKU Z PRZEŻYCIEM

Przedstawiając argumenty przeciwników tezy o istnieniu koniecznego związku wartościowania estetycznego z przeżyciem estetycznym, oprę się przede wszystkim na dwóch artykułach opublikowanych przez Johna Fishera[29] i Piotra Graffa[30]. Obaj autorzy wyraźnie kwestionują przekonanie o nierozdzielności estetycznego wartościowania dzieła sztuki z doznawanym wobec tegoż dzieła sztuki przeżyciem. Fisher przyznaje, że pewien stopień przyjemności estetycznej towarzyszy prawie każdemu przypadkowi takiego wartościowania. Uważa jednak, że możliwe jest także wartościowanie dzieła sztuki bez doznawania przyjemności (*enjoyment*) estetycznej. Wiadomo, że zarówno przypisywanie wartości estetycznej dziełu sztuki, jak też określenie jego miejsca w istniejącej hierarchii artystycznej, nie musi opierać się na wcześniejszym doznaniu przyjemności. Niekiedy brak rozkoszy rekompensowany jest posiadaniem przez odbiorcę sztuki ogólnej wrażliwości na jej walory formalne oraz znajomością funkcjonujących aktualnie norm artystycznych.

W praktyce wartościowania niejednokrotnie możemy spotkać się z twierdzeniami następującego typu: „Przedmiot X nie podoba mi się, przyznaję jednak, że jest on estetycznie wartościowy". Gdyby doznanie przyjemności estetycznej było koniecznym warunkiem wartościowania estetycznego, twierdzenie takie byłoby niemożliwe. Zdaniem Fishera przekonanie, że rozkoszowanie się dziełem jest warunkiem jego wartościowania estetycznego, wynika z pomieszania przyczyny ze skutkiem, widocznego w następującym rozumowaniu: „Jeśli doświadczany przedmiot ma określone własności, wtedy doznaję przyjemności estetycznej. Jeśli własności te przysługują przedmiotowi, wtedy przypisuję mu wartość. Jeśli nie doznaję przyjemności estetycznej, to własności te przedmiotowi nie przysługują[31].

[29] J. Fisher, *Evaluation without Enjoyment*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism", XXVII, 2 (Winter 1968), s. 135–139.

[30] P. Graff, *O rodzajach braku związku między przeżyciem estetycznym, a oceną estetyczną*, „Studia Estetyczne", VIII, 1970, s. 45–54.

[31] J. Fisher, *op. cit.*, s. 139.

Błędność takiego rozumowania jest oczywista. Fisher kończy swój artykuł stwierdzeniem, że przyjemność estetyczna nie jest ani formalnym wymogiem wartościowania estetycznego, ani materialnym warunkiem oceny.

Graff, podobnie jak Fisher, uważa, że dla „wielu sytuacji estetycznych charakterystyczny jest brak związku między oceną a przeżyciem"[32]. Wyróżnia on dwa zasadnicze typy sytuacji, w których istnieje rozdźwięk między przeżyciem a oceną. Obok sytuacji, w których istnieje rozdźwięk między przeżyciem a oceną, obok sytuacji uwzględnionej przez Fishera: „To mi się nie podoba, ale wiem, że jest to dzieło wartościowe", Graff trafnie dostrzega możliwość istnienia sytuacji odwrotnej: „To mi się podoba, choć wiem, że jest to kicz"[33]. Graff nie kwestionuje faktu, że rozpoznawaniu wartości dzieła sztuki może towarzyszyć przeżycie zabarwione pozytywnie, sądzi jednak, że nie jest to wcale konieczne. Rozpoznanie wartości nie musi mieć bowiem charakteru emocjonalnego; może ono przebiegać także całkowicie na chłodno.

Fisher i Graff podważają przekonanie o konieczności ścisłego związku estetycznego wartościowania dzieła sztuki ze wzbudzonymi przez to dzieło przeżyciami, nie negują jednak w sposób generalny istnienia łączności między przeżywaniem a wartościowaniem.

Drugim obok Fishera reprezentantem estetyki analitycznej, który wyraźnie zakwestionował uniwersalność związku między przeżywaniem estetycznym a wartościowaniem dzieła sztuki, stał się ostatnio G. Dickie. W artykule *Evaluating Art* analizuje krytycznie odmienne koncepcje wartościowania sztuki reprezentowane przez M. C. Beardsleya i Nelsona Goodmana. Ten ostatni, w przeciwieństwie do Beardsleya, uważa, że podstawą wartościowania dzieła sztuki nie jest przeżycie estetyczne, lecz przeżycie poznawcze, zaś kryterium wartości stanowi poznawczy walor (*efficiency*) tego dzieła. Dickie dochodzi do wniosku, że obaj mają częściowo rację, proponując rozwiązanie jednostronne. Sam zaś zajmuje stanowisko kompromisowe i pluralistyczne. Istnieją jego zdaniem dzieła sztuki, które potwierdzają koncepcje Beardsleya i podważają teorie Goodmana, nie brak jednak również takich dzieł sztuki (najczęściej są to utwory literackie), w odniesieniu do których ma rację Goodman, a nie Beardsley.

[32] P. Graff, *op. cit.*, s. 45.

[33] Zob. *ibidem*, s. 45–46.

Dlatego też Dickie, nie kwestionując instrumentalnej koncepcji wartości artystycznych i związku wartości dzieła sztuki ze wzbudzanymi przeżyciami odbiorców, proponuje zrezygnować z używania pojęcia przeżycia estetycznego jako odmiany przeżyć wzbudzanych przez dzieła sztuki i zastąpić je neutralnym pojęciem przeżywania (doświadczania) sztuki[34].

Do stanowisk kwestionujących uniwersalność związku między przeżywaniem estetycznym a wartościowaniem dzieła sztuki skłaniają w znacznej mierze najnowsze tendencje w sztuce. Reprezentanci wielu najbardziej radykalnych dążeń w sztuce współczesnej programowo zrywają z całą dotychczasową tradycją artystyczną. Między innymi nie chcą, by ich dzieła wzbudzały jakiekolwiek przeżycia estetyczne, co im zresztą łatwo daje się osiągnąć.

Żądaniami i postulatami najbardziej radykalnych nowatorów w sprawie sposobów reagowania na ich dzieła można się nie przejmować tak bardzo. Niektórzy z nich protestują nawet przeciwko jakiemukolwiek wartościowaniu ich twórczości.

Rozważania Fishera i Graffa zasługują na uwagę zupełnie niezależnie od ewentualnych argumentów w ich obronie, wynikających z kontrowersyjnych zjawisk sztuki najnowszej. Jeżeli abstrahować od pozaartystycznych (np. politycznych, religijnych, etycznych itp.) wartościowań sztuki i ograniczyć się wyłącznie do takich, w których sztuka traktowana jest nie jako środek do czegoś od niej różnego, lecz właśnie jako sztuka, czyli swoista sfera wartości kulturowych, to trudno nie przyznać, że praktyka takiego wartościowania potwierdza częściowo słuszność uwag obu tych autorów. Czy jednak każde wartościowanie sztuki uwzględniające jej swoistość i względną autonomiczność jest rzeczywiście wartościowaniem estetycznym?

STANISŁAW OSSOWSKI
O DWÓCH RODZAJACH WARTOŚCIOWANIA DZIEŁA SZTUKI: ESTETYCZNYM I ARTYSTYCZNYM

Już kilka lat przed opublikowaniem *U podstaw estetyki*, w szkicu *O przeciwieństwie przyrody i sztuki w estetyce* (1928), Ossowski pierwszy wypowiada tezę, że istnieją dwa typy wartościowania przedmiotów estetycz-

[34] Zob. G. Dickie, *Evaluating Art*, „British Journal of Aesthetics", XXV, 1 (Winter 1985), s. 13–14.

nych. Wartościujemy je bądź ze względu na doznawane przy ich postrzeganiu przeżycia, bądź ze względu na wysiłek twórczy, który doprowadził do ich powstania[35]. W praktyce jednak miesza się ze sobą te dwie koncepeje wartości i wartościowania. Jest to zresztą częściowo uzasadnione – przyznaje Ossowski – gdyż przeżycie odbiorcy jest w wielu przypadkach sprawdzianem i kryterium oceny wysiłku twórczego i odwrotnie, wartościowanie przedmiotu ze względu na wysiłek twórczy może być zależne od takich przeżyć odbiorcy, które angażują pojęcie twórcy.

Zdaniem Ossowskiego z pojęciem wartości w ogóle związana jest pewna dwoistość; jest ona widoczna nie tylko w sferze wartości estetycznych. Tak np. w ekonomii istnieje, jak wiemy, oprócz pojęcia wartości produktu pojęcie wartości użytkowej. Ten sam przedmiot może być wartościowany z obu punktów widzenia, rezultaty zaś tych dwóch typów wartościowania mogą być zupełnie rozbieżne: wartość użytkowa danego przedmiotu wcale nie musi się pokrywać z jego wartością mierzoną społecznie koniecznym wkładem pracy potrzebnym do jego wyprodukowania. Podobnie w wartościowaniu estetycznym można wyróżnić aspekt genetyczny (wysiłek twórczy) i funkcjonalny (oddziaływanie na odbiorców). Dzieła sztuki wartościujemy bądź ze względu na przyczyny (twórcza działalność artysty, jego intencje, jego myśli), bądź ze względu na skutki (przeżycie odbiorcy). „Owe dwa sposoby wartościowania w estetyce można by nazwać wartościowaniem ze względu na piękno i wartościowaniem ze względu na artyzm"[36].

Tak więc sfera ocen estetycznych nie jest ani jednolita, ani jednorodna. Można bowiem i należy odróżnić w niej dwa odmienne sposoby wartościowania.

Wartościowanie artystyczne dotyczy tylko sztuki, a kryteriami są w nim takie własności dzieła sztuki, które można bezspornie ustalić (oryginalność pomysłu, stopień trudności technicznych, doskonałość wykonania, funkcjonalność, wierność odtworzenia rzeczywistości itd.). Wyrokowanie o wartościach artystycznych nie musi się opierać na przeżyciu estetycznym, wymaga jednak kompetencji i znawstwa, które nie każdemu odbiorcy sztuki są właściwe. Dlatego właśnie zdaniem Ossowskiego wartości artystyczne (o czym już wspomniałem poprzednio) mają charakter arystokratyczny. Wartości estetyczne natomiast są demokratyczne; każdy może o nich mówić, gdyż jedynym ich sprawdzianem jest przeżycie estetyczne[37].

[35] Zob. S. Ossowski, *O przeciwieństwie przyrody i sztuki w estetyce* [w:] *Dzieła*, t. 4, Warszawa 1970, s. 40.

[36] S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, wyd. 3 [w:] *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1966, s. 282.

Dokonane przez S. Ossowskiego rozróżnienie wartości estetycznych i artystycznych znacznie odbiega od analogicznego rozróżnienia przeprowadzonego przez Ingardena. U Ingardena te pierwsze są obiektywne, bezwzględne i nierelacjonalne, te drugie zaś obiektywne i relacjonalne (instrumentalne) zarazem. U Ossowskiego natomiast wartości estetyczne są względne i relacjonalne, a wartości artystyczne też względne, lecz obiektywne. Obu teoretyków łączy przekonanie, że rozpoznanie wartości artystycznych jest sprawą trudniejszą, wymagającą wyższych kwalifikacji podmiotu wartościującego, i że nie ma (nie musi mieć) bezpośredniego związku z przeżyciem estetycznym.

To odróżnienie estetycznego wartościowania, związanego z postrzeganiem i przeżywaniem dzieła sztuki, od wartościowania artystycznego, niezależnego od ewentualnych przeżyć estetycznych wzbudzanych przez to dzieło, stało się dość popularne w latach osiemdziesiątych.

Tak np. amerykański estetyk Peter Kivy wyróżnia wąsko rozumiane wartościowanie estetyczne dotyczące „sensualnych" i „strukturalnych" własności dzieła (brzmienie słów, żywość kolorów, struktura, tematyczna jedność), i szeroko rozumiane wartościowanie artystyczne, dotyczące pozostałych doniosłych własności dzieła, różnych od jakości estetycznych[38].

Podobne stanowisko zajmuje inny filozof amerykański Nicholas Wolterstorff, który również pojmuje estetyczne wartościowanie sztuki wąsko (przy estetycznym wartościowaniu dzieła bierze pod uwagę wyłącznie jego zdolność dostarczania satysfakcji estetycznej związanej z kontemplacją dzieła), przy wartościowaniu artystycznym natomiast bierze pod uwagę także oryginalność koncepcji, kunsztowność wykonania oraz walory poznawcze, moralne, religijne i rozrywkowe, jeśli to dzieło miało służyć takim celom[39].

Najbliższy Ossowskiemu jest izraelski estetyk Thomas Kulka, który, podobnie jak on, jest zwolennikiem wąskiego rozumienia obu rodzajów oceny dzieła sztuki. Przy wartościowaniu estetycznym wiedza z historii sztuki nie ma istotnego znaczenia, jedyną bowiem jego podstawą jest oso-

[37] Zob. *ibidem*, s. 283.

[38] Zob. P. Kivy, *The Corded Shell. Reflection on Musical Expression*, Princeton 1980, s. 116–117.

[39] Zob. N. Wolterstorff, *Art in Action. Toward Christian Aesthetic*, Grand Repids 1980.

biste postrzeganie i przeżywanie postrzegalnych własności dzieła. Przy wartościowaniu artystycznym natomiast wiedza ta, a w szczególności wiedza o okresie i okolicznościach powstania ocenianego dzieła, jest nieodzownym warunkiem kompetentnej oceny. Zdaniem Kulki eksperci nie ośmieszyli się przypisując wysokie walory estetyczne obrazom Van Meegerena, które okazały się naśladownictwami obrazów Vermeera. Z estetycznego punktu widzenia obrazy Van Meegerena rzeczywiście nie ustępują obrazom Vermeera. Popełnili oni natomiast pomyłkę źle oceniając artystyczno-historyczną wartość obrazów Van Meegerena. Z tego punktu widzenia wartość obrazów tych dwóch malarzy jest nieporównywalna. Dzieła Vermeera są świadectwem stworzenia przez niego własnego stylu i nowej koncepcji artystycznej w malarstwie XVII w., podczas gdy obrazy Van Meegerena to tylko dwudziestowieczna, bardzo zręczna imitacja tego stylu[40].

Nie chodzi o to, by w praktyce oddzielić od siebie te dwa typy wartościowania dzieła sztuki, bo jest to niemożliwe i chyba niepotrzebne. Podobnie jak w praktyce, bardzo trudno oddzielić wartościowanie estetyczne (w szerokim tego słowa znaczeniu) od pozaestetycznych jego form. Chodzi o teoretyczną świadomość istnienia dwóch związanych ze sobą, ale różnych typów wartościowań i uwzględnienie tego faktu w rozważaniach teoretycznych.

Jeśli przyjąć rozwiązanie zaproponowane przez Ossowskiego i Kulkę (elementy tego rozwiązania znaleźć można również u innych autorów[41]), to rozstrzygnięcie sporu będzie następujące. Wartościowanie estetyczne w węższym (zaproponowanym przez Ossowskiego) znaczeniu jest nierozerwalnie związane z przeżyciem estetycznym, stanowiącym jego podstawę i punkt wyjścia. W tym znaczeniu nie jest ono wszakże jedyną formą wartościowania, uwzględniającą swoistość sztuki jako formy twórczości i swoistość jej immanentnych wartości. Równie ważne dla sztuki i nieobce jej naturze jest wartościowanie artystyczne, które nie musi iść w parze (choć w praktyce dość często właśnie się łączy) z doznawaniem jakichkolwiek przeżyć estetycznych i może następować w porządku czysto poznawczym.

Rozwiązanie takie wydaje się najtrafniejsze, gdyż wytrzymuje konfrontację z praktyką wartościowania sztuki. Jeśli bowiem estetyczne wartości sztuki mają stanowić wspólną klasę wartości z wartościami estetycznymi zjawisk pozaartystycznych (pięknem przyrody, pozaartystycznych wytworów człowieka i urodą ludzkiego ciała), to nie możemy wyeliminować przeżyć estetycznych z procesu wartościowania estetycznego. Przeżycie estetyczne jest niejako z natury rzeczy związane ze sferą zjawisk estetycznych. Sztuka była zawsze jednym z najważniejszych źródeł tego rodzaju doznań i dlatego właśnie tak ją wartościowano. Mimo znacznych przeobrażeń, jakie zaszły w sztuce XX w., nie przestała ona jako całość być źródłem satysfakcji estetycznych swych odbiorców. Dlatego też wartościowanie estetyczne w wąskim znaczeniu tego słowa (w łączności z przeżyciem estetycznym) nie przestało być uprawnione.

Faktem jest jednak, że niektóre, i to uznane dzieła sztuki najnowszej prawie wcale nie dostarczają satysfakcji estetycznej lub dostarczają jej tylko nielicznym odbiorcom (zresztą nierzadko wbrew intencjom swych twórców), nie tracąc bynajmniej przy tym statusu dzieł artystycznych. Dlatego nie można odmówić racji Fisherowi i Graffowi, gdy utrzymują, że możemy wartościować dzieło sztuki nie odwołując się do przeżyć estetycznych. Można wszelako mieć wątpliwości, czy mają rację nazywając tę formę wartościowaniem estetycznym. Mamy tu, jak sądzę, tylko dwie możliwości do wyboru: albo tak rozszerzyć rozumienie pojęcia „wartościowanie estetyczne", że utraci ono swój pierwotny sens i swoistość, albo pogodzić się z faktem, że wartościowanie estetyczne (w tym wąskim znaczeniu) nie jest jedyną uprawnioną formą wartościowania sztuki jako swoistej i względnie autonomicznej formy twórczości, bo możliwe i równie uprawnione jest takie, które Ossowski i Kulka nazywają wartościowaniem artystycznym.

[40] Zob. T. Kulka, *The Artistic and Aesthetic Value of Art*, „British Journal or Aesthetia", XXV (1981), s. 336–350.

[41] Mam na myśli przeprowadzone przez Josepha Margolisa odróżnienie „uznania (*appreciation*) estetycznego" od „oceny (*evaluation*) estetycznej" oraz wyróżnienie odpowiednio dwóch rodzajów sądów wartościujących: „sądów wyrażających uznanie" (*appreciative judgments*) i „sądów przypisujących wartość" (*evaluation judgments*) nazywanych też przez autora sądami-werdyktami. W swoich rozważaniach na temat wartościowania estetycznego Margolis świadomie unika używania pojęcia „przeżycie estetyczne". Jednak w przeprowadzonym przez niego rozróżnieniu pojęcie to funkcjonuje. Okazuje się bowiem, że w odróżnieniu od ocen estetycznych opartych na jakimś systemie intersubiektywnych kryteriów, którym posługują się w szczególności zawodowi krytycy, uznanie estetyczne jest właśnie nierozerwalnie związane z osobistym smakiem i upodobaniami estetycznymi odbiorcy sztuki oraz doznawanymi przez niego przyjemnościami (*enjoyments*) estetycznymi. Zob. J. Margolis, *The Language of Art Criticism. Analytic Questions in Aesthetics*, Detroit 1965, s. 127–129, 139–141.

Rozdział 12

O POTRZEBIE ODRÓŻNIANIA ARTYSTYCZNEGO I ESTETYCZNEGO WARTOŚCIOWANIA SZTUKI

Głównym celem tego rozdziału jest uzasadnienie tezy, że estetyczne wartościowanie dzieła sztuki nie jest jedynym stosownym (właściwym) rodzajem wartościowania sztuki[1], to znaczy takim wartościowaniem, w którym sztuka traktowana jest jako swoista wartość i względnie autonomiczna forma kulturowej aktywności człowieka. Drugim rodzajem wartościowania uwzględniającym specyfikę sztuki, wartościowaniem, w którym sztuka nie jest (jak przy wartościowaniu politycznym, religijnym, moralnym itp.) traktowana wyłącznie jako środek osiągania zewnętrznych względem niej celów, jest różne od estetycznego, choć w praktyce związane z nim, wartościowanie artystyczne. Chciałbym uporządkować argumenty przytaczane w różnych kontekstach przez różnych autorów w obronie tego punku widzenia. Wydaje mi się to celowe z kilku zasadniczych względów. Po pierwsze, odróżnienie wartości artystycznych i estetycznych sztuki ma fundamentalne znaczenie dla zrozumienia sztuki, w szczególności zaś dla takiej teorii sztuki, która chce uwzględnić i zinterpretować twórczość najnowszej awangardy artystycznej. Ma też istotne znaczenie dla rozstrzygnięcia wielu innych kwestii, z którymi boryka się współczesna filozofia sztuki. Po drugie, znaczna liczba estetyków współczesnych wcale nie

[1] Zbieżną tezę znaleźć można w interesującym artykule Noëla Carrolla, *Art and Interaction*, który uzasadniał pogląd, że przeżycie artystyczne nie jest jedynym stosownym (*appropriate*) sposobem reagowania na dzieło sztuki. Por. „Journal of Aesthetics and Art Criticism", XLV, 1 (Fall 1986), s. 57–68.

podziela tego poglądu i nie przyjmuje tego rozróżnienia. Po trzecie wreszcie, nawet zwolennicy bronionej przeze mnie koncepcji nie zawsze są konsekwentni i nie zawsze uwzględniają wszystkie najważniejsze argumenty w obronie proponowanej dystynkcji. Argumenty te czerpane są z trzech zasadniczych dziedzin: praktyki wartościowania sztuki przez krytyków i odbiorców sztuki, z praktyki artystycznej, zarówno współczesnej, związanej z najnowszą awangardą jak też z epok minionych, po trzecie z metodologii i obszaru metateorii. Ten trzeci rodzaj argumentów wynika z potrzeb i trudności samej teorii sztuki. Przyjęcie proponowanego rozróżnienia sprzyja precyzowaniu języka filozofii sztuki, pozwala rozstrzygnąć kilka kłopotliwych kwestii teoretycznych, uniknąć kłopotów metodologicznych i bezprzedmiotowych sporów.

Nim przejdę do obrony proponowanej dystynkcji, zaproponuję robocze określenie pojęć „wartość artystyczna" i „wartość estetyczna" oraz związanych z nimi sposobów wartościowania sztuki.

Wartości artystyczne to konstytutywne (definicyjne) i w znacznej mierze swoiste wartości sztuki. Dzięki nim właśnie sztuka istnieje jako względnie autonomiczna forma aktywności (praktyki) kulturalnej. One decydują o tym, że sztuka jest ceniona, niezastępowalna i potrzebna ludziom wszystkich epok i wszystkich znanych typów kultur. Posiadanie pewnego minimum wartości artystycznej jest więc warunkiem koniecznym, by jakiś twór ludzki mógł zostać uznany za dzieło sztuki. Wartościowanie artystyczne jest wartościowaniem sztuki jako sztuki. Celem wartościowania artystycznego jest ustalenie, w jaki sposób i w jakim stopniu dane dzieło sztuki realizuje wartości uznawane za swoiste dla danej formy sztuki i danego rodzaju artystycznego. Wartościowanie artystyczne stosowane jest wyłącznie wobec zjawisk artystycznych (dzieł sztuki, sposobu ich prezentacji i wykonania oraz eksperymentów artystycznych i sytuacji artystycznych, które nie osiągając statusu dzieła sztuki, są jednak ważnym elementem życia artystycznego i rozwoju sztuki). Wartościowanie tego typu dotyczy nie tylko perceptualnych własności ocenianego przedmiotu, lecz również miejsca, jakie zajmuje w świecie sztuki i jej historii, roli, jaką odgrywa w rozwijaniu i przełamywaniu konwencji artystycznych i środków wyrazu właściwych danej dziedzinie sztuki. Przedmiotem oceny artystycznej są również takie, zależne od kontekstu historycznego i kulturowego właściwości sztuki, jak: realizm, konsekwencja stylistyczna, wierność konwencji, kunszt wykonania, nowa-

torstwo, oryginalność (formy i wizji stwarzanego świata), ekspresywność, sugestywność i wnikliwość poznawcza. Cechy te mogą być dostrzeżone i docenione (nie tylko przez profesjonalnych znawców danej formy sztuki, lecz również przez bardzo kompetentnych odbiorców) w postawie czysto poznawczej, bez doznawania przeżycia estetycznego.

Wartość estetyczna natomiast jest najczęściej rozumiana jako swoista własność przedmiotów i stanów rzeczy: naturalnych i kulturowych (m.in. dzieł sztuki), polegająca na zdolności do wywoływania u odpowiednio przygotowanych odbiorców (kompetentnych i właściwie nastawionych) przeżyć estetycznych. Wartości i wartościowanie estetyczne są więc nierozerwalnie związane z przeżyciem estetycznym. Przeżycie estetyczne jest podstawą, koniecznym warunkiem i najważniejszym kryterium wartościowania estetycznego. Wartościowanie estetyczne dotyczy nie tylko sztuki, lecz wszystkich przedmiotów i stanów rzeczy (naturalnych i stworzonych przez człowieka), które mogą wzbudzić pozytywne lub negatywne przeżycia estetyczne. Przemiotem oceny są tu postrzegane bezpośrednio lub wyobrażone wyglądy przedmiotu (jego jakości i cechy strukturalne)[2].

Istnieją różne typy wartości artystycznych i wartości estetycznych. Różnorodność wartości artystycznych wynika nie tylko z faktu zmienności sztuki w czasie i z wielorakości jej form w różnych typach kultur, lecz również z faktu istnienia odmiennych form (dziedzin, rodzajów i gatunków) artystycznych w określonym okresie historycznym i w tej samej kulturze. Tak jak pojęcie „sztuka" jest pojęciem rodzajowym w stosunku do pojęcia „literatura", „malarstwo", „muzyka" itd., tak samo pojęcie „wartość artystyczna" jest pojęciem rodzajowym w stosunku do pojęć: „literackie wartości artystyczne", muzyczne wartości artystyczne", „malarskie wartości artystyczne" lub, krócej mówiąc, „wartości literackie", „wartości muzyczne", „wartości malarskie" itd.

[2] Oryginalne odróżnienie wartości artystycznych i estetycznych zaproponował R. Ingarden. Ingardenowskie rozróżnienie przeprowadzone jest jednak na zupełnie innej zasadzie, dlatego koncepcja Ingardena znalazła się, tym razem, poza zasięgiem moich rozważań. Por. R. Ingarden, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne* [w:] *idem*, *Przeżycie – dzieło – wartość*, Kraków 1966, s. 137–161. Por. również mój szkic *Ingarden's Theory of Values and the Evaluation of the Work of Art* [w:] *On the Aesthetic of Roman Ingarden*, B. Dziemidok i P. McCormick (eds.), Dortrecht 1989, s. 71–100. Z tych samych względów pomijam tu rozróżnienie wartości artystycznych i estetycznych zaproponowane przez J. Kmitę i jego kolegów ze szkoły poznańskiej.

Do istotnych aspektów wartości artystycznych zalicza się najczęściej mimetyczne, formalne, ekspresyjne, funkcjonalne, konstrukcyjne i dekoracyjne wartości dzieła. Niektóre z wartości uznawanych niegdyś (np. wierność odzwierciedlenia rzeczywistości lub doskonałości wykonania) lub obecnie (np. oryginalność, nowatorstwo) za bardzo istotne dla sztuki nie mają swoiście artystycznego charakteru, są bowiem uznawane za wartości również w innych sferach aktywności kulturowej człowieka takich np. jak nauka, filozofia i technologia. Nie zawsze były one uznawane za autentyczne wartości sztuki i w różnych okresach historii sztuki nie zawsze były cenione w jednakowym stopniu.

Długi czas za jedyną (rozumienie szerokie), bądź za główną (rozumienie wąskie) wartość artystyczną uznawane było piękno. Za jego odmiany uznawano śliczność, ładność, wdzięk, zgrabność, wzniosłość. Później zaczęto wyróżniać rownież inne kategorie (jakości) estetyczne. Znaczna ich część wyprowadzona była od poszczególnych form, rodzajów i gatunków artystycznych, choć zastosowanie ich było znacznie szersze, np. plastyczność, malowniczość, poetyczność, liryczność, elegijność, dramatyczność, tragiczność, komiczność, melodramatyczność, groteskowość itp.

Od połowy XVIII w. przez dwa stulecia dość powszechne było przekonanie, że to właśnie wartości estetyczne są konstytutywnymi i swoistymi wartościami sztuki. Zwolennicy tego poglądu utożsamiali walory estetyczne dzieła sztuki z jego wartością artystyczną. Obecnie, zarówno w teorii jak też świadomości potocznej, wartości estetyczne są dość często uznawane za czynniki decydujące o wartości dzieła sztuki, czyli o wartości artystycznej[3].

Radykalne de-estetyzacyjne (antyestetyczne) tendencje w najnowszej awangardzie artystycznej, widoczne zarówno w samej twórczości, jak też w manifestach artystycznych, deklaracjach programowych i komentarzach do twórczości, zakwestionowały koncepcje estetycznej natury sztuki. W kwestii relacji między wartościami artystycznymi i wartościami estetycznymi sztuki nie ma obecnie wśród teoretyków jednomyślności.

[3] Polemikę z estetyczną koncepcją sztuki znaleźć można w moich artykułach. Por. B. Dziemidok, *Controversy about the Aesthetic Nature of Art*, „British Journal of Aesthetics", XXVIII, 1 (Winter 1988), s. 1–17 oraz *Spór o estetyczną naturę sztuki*, „Studia Estetyczne", XXIII, (1986–1990), s. 117–145.

PRAKTYKA WARTOŚCIOWANIA SZTUKI

Argumenty uzasadniające nie tylko możliwość lecz również konieczność odróżniania estetycznego i artystycznego wartościowania dzieła sztuki znaleźć można w samej praktyce wartościowania sztuki. O skomplikowanych sytuacjach w praktyce wartościowania dzieła sztuki, które faktycznie uzasadniają potrzebę wprowadzenia takiej dystynkcji pisali m.in., John Fisher, Piotr Graff i Richard Rudner w artykułach opublikowanych w końcu lat sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych. Tylko jednak Rudner *explicite* pisał o potrzebie odróżnienia tych dwóch typów wartościowań. Pierwsi dwaj nie dochodzili do sformułowania takiego wniosku, chociaż obiektywnie rzecz biorąc przygotowywali i uzasadniali taką propozycję. Formalnie rzecz biorąc ograniczali się oni do kwestionowania uniwersalności tezy o istnieniu koniecznego i prawidłowego związku wartościowania estetycznego z przeżyciem estetycznym.

Fisher przyznaje, że pewien stopień przyjemności estetycznej towarzyszy prawie każdemu przypadkowi wartościowania estetycznego. Uważa jednak że możliwe jest także wartościowanie dzieła sztuki bez doznawania przyjemności (*enjoyment*) estetycznej. Z praktyki wartościowania estetycznego wynika, że zarówno przypisywanie wartości estetycznej dziełu sztuki, jak też określenie jego miejsca w istniejącej hierarchii artystycznej, nie musi opierać się na wcześniejszym doznaniu przyjemności estetycznej. Czasem brak rozkoszy rekompensowany jest posiadaniem przez odbiorcę sztuki ogólnej wrażliwości na jej walory formalne oraz znajomością funkcjonujących aktualnie norm artystycznych. W praktyce wartościowania estetycznego niejednokrotnie możemy spotkać się z twierdzeniami następującego typu: „przedmiot X nie podoba mi się, przyznaję jednak, że jest on wartościowy estetycznie". Gdyby doznanie przyjemności estetycznej było koniecznym warunkiem wartościowania estetycznego, twierdzenie takie byłoby niemożliwe. Zdaniem Fishera, przekonanie, że rozkoszowanie się dziełem jest warunkiem jego wartościowania estetycznego, wynika z pomieszania przyczyny ze skutkiem. Fisher kończy swój artykuł stwierdzeniem, że przyjemność estetyczna nie jest ani formalnym wymogiem wartościowania (*valuning*) estetycznego, ani materialnym warunkiem oceny (*evaluation*)[4].

[4] Por. J. Fisher, *Evaluation without Enjoyment*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism, XXVII, 2 (Winter 1968), s. 135–139.

Graff – podobnie jak Fisher – uważa, że dla „wielu sytuacji estetycznych charakterystyczny jest brak związku między oceną i przeżyciem". Wyróżnia on dwa zasadnicze typy sytuacji, w których istnieje rozdźwięk między przeżyciem a oceną. Obok sytuacji uwzględnianej przez Fishera: „to mi się nie podoba, ale wiem, że jest to dzieło wartościowe", Graff trafnie dostrzega możliwość zaistnienia sytuacji odwrotnej: „podoba mi się to, ale wiem, że jest to kicz"[5]. Graff nie kwestionuje faktu, że rozpoznaniu wartości dzieła sztuki towarzyszyć może przeżycie zabarwione pozytywnie, sądzi jednak, że nie jest to wcale konieczne. Rozpoznanie wartości nie musi mieć bowiem charakteru emocjonalnego, może przebiegać także całkowicie na chłodno.

Fisher i Graff podważają przekonanie o konieczności i powinności ścisłego związku wartościowania estetycznego dzieła sztuki ze wzbudzonymi przez to dzieło przeżyciami estetycznymi, nie negują jednak w sposób generalny istnienia łączności między przeżywaniem a wartościowaniem estetycznym.

Obaj autorzy kończą swe rozważania konkluzją, że istnieją dwa, w równej mierze uprawnione, typy wartościowania estetycznego dzieła sztuki taki, który jest nierozerwalnie związany z przeżyciem estetycznym i opierający się na nim oraz taki, który jest zupełnie od tego przeżycia niezależny. Końcowe oceny estetyczne osiągane tymi dwoma sposobami mogą się od siebie różnić do takiego stopnia, że mogą być sobie przeciwstawne. Istniejąca praktyka wartościowania sztuki rzeczywiście potwierdza w znacznym stopniu słuszność rozważań obu tych autorów. Istnieją rzeczywiście dwa różne sposoby wartościowania sztuki jako sztuki. Jeśli jednak te dwa sposoby wartościowania różnią się znacznie i pod względem swej struktury (związek z przeżyciem lub brak tego związku) i mogą się również tak istotnie różnić w swych końcowych werdyktach, to dlaczego mają być tak samo nazywane? Czy każde wartościowanie sztuki, uwzględniające jej swoistość i względną autonomiczność musi być uznawane za wartościowanie estetyczne?

W odróżnieniu od Fishera i Graffa, Rudner wysnuwa konsekwentne wnioski terminologiczne z przeprowadzonych przez siebie rozważań. Ana-

[5] Por. P. Graff, *O rodzajach braku związku między przeżyciem estetycznym a oceną estetyczną*, „Studia Estetyczne", VII, 1970, s. 45–46.

lizuje on wnikliwie konkretny przykład świetnie ilustrujący sytuację zasygalizowaną przez Graffa. Sytuację polegającą na tym, że dzieło wzbudzające autentyczny zachwyt estetyczny nie zyskuje mimo to pozytywnej oceny artystycznej i zostaje jako dzieło sztuki zdyskwalifikowane. Rudner analizuje sytuację i decyzję redaktora czasopisma literackiego, który odrzuca i nie przyjmuje do druku opowiadania, dyskwalifikując je jako dzieło sztuki mimo, że opowiadanie to jest świetnie napisane i wzruszyło go głęboko. Swoją pozornie dziwną decyzję uzasadnia on tym, że odrzucone opowiadanie pod względem stylu, nastroju a nawet szczegółów tematycznych jest wyraźnym zapożyczeniem od Borgesa. „W przykładzie tym – pisze Rudner – dystynkcja między wartością artystyczną i estetyczną wyjaśnia, że w istocie nie ma nic dziwacznego i niekoherentnego w decyzji podejmowanej przez redaktora"[6].

PRAKTYKA ARTYSTYCZNA

Autorzy szukający w praktyce artystycznej argumentów uzasadniających potrzebę odróżnienia wartościowania artystycznego i estetycznego sztuki powołują się przede wszystkim na twórczość artystyczną najnowszej awangardy. Wielu radykalnym nurtom tej awangardy (np. minimal art lub sztuka konceptualna) właściwe są tendencje zdecydowanie de-estetyzacyjne (antyestetyczne). Estetyczny paradygmat sztuki dotychczasowej kwestionowany jest zarówno w deklaracjach programowych i manifestach, jak też w praktyce artystycznej. W rezultacie możliwe są dzieła sztuki, które pozbawione są całkowicie lub prawie całkowicie walorów estetycznych. Posiadanie wartości estetycznych przestało być warunkiem koniecznym osiągnięcia przez jakiś artefakt statusu dzieła sztuki. Göran Hermeren jako przykłady takich dzieł wymienia *Suszarkę do butelek* Duchampa, *Jedno i Trzy Krzesła* Kosutha lub Kena Friedmana *Odległość od tego zdania do twoich oczu jest moją rzeźbą*[7].

W sztuce epok minionych trudno znaleźć tak jaskrawe przykłady pełnego rozdźwięku między wartościami artystycznymi i estetycznymi

[6] R. Rudner, *On Seeing What we Shall See* [w:] *Logic nad Art. Essays in Honor on Nelson Goodman*, I. Scheffler (red.), Indianapolis 1972, s. 171.

[7] Por. G. Hermeren, *Aspects of Aesthetics*, Lund 1983, s. 71.

dzieła sztuki, ale niewspółmierności między tymi dwoma rodzajami wartości i wartościowania sztuki zdarzały się wcześniej także.

Arnold Hauser w swojej książce, *Filozofia historii sztuki* pisał *explicite* o faktach istnienia niewspółmierności między dwoma rodzajami wartościowania dzieła sztuki: wartościowaniem dotyczącym wartości estetycznej dzieła oraz jego doniosłości historycznej (*historical significance*). Historyczna doniosłość rozumiana jest przez niego tak samo jak T. Kulka rozumie wartość artystyczno-literacką (*art historical value*). Hauser uważa, że między tymi dwoma rodzajami wartości mogą istnieć tak ostre napięcia i niewspółmierności, że w pewnych okolicznościach mogą nie mieć ze sobą nic wspólnego. Dzieło sztuki o wyjątkowym znaczeniu z punktu widzenia historii sztuki, ze względu na zapoczątkowanie płodnej linii rozwoju i powołanie do życia nurtu artystycznego bogatego w arcydzieła samo może być pozbawione doskonałości estetycznej. „Dzieła drugo- i trzeciorzędne często odgrywają decydującą rolę w historii sztuki i literatury, z drugiej zaś strony zdarzali się wielcy mistrzowie – na przykład Bach lub Rafael – którzy nie byli artystami rewolucjonizującymi i którzy, historycznie rzecz biorąc, nie zajmowali tak kluczowej pozycji jak wielu artystów niższej rangi"[8].

Rozbieżność między tymi dwiema wartościami sztuki może posuwać się tak daleko, że „gdybyśmy całkowicie zignorowali wielu największych artystów, nie zmieniłoby to w sposób istotny toku historii sztuki, np. bez Rembrandta historia malarstwa holenderskiego pozostałaby zasadniczo taka sama. Byłaby oczywiście niepomiernie uboższa – pozbawiona swego punktu szczytowego – lecz nie pozbawiona kierunku, który prowadzi do punktu szczytowego"[9].

Do faktów z historii sztuki nawiązywał również Richard Rudner (w cytowanym już artykule, inspirowanym w znacznej mierze przez filozofię sztuki Nelsona Goodmana), który jako pierwszy z amerykańskich filozofów postuluje konieczność odróżnienia artystycznych i estetycznych wartości i wartościowań sztuki.

Bezpośrednim impulsem dla Rudnera jest słynna wypowiedź Goodmana dotycząca teoretycznych konsekwencji wynikających z przypadków

[8] Por. A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*, Warszawa 1970, s. 165.

[9] *Ibidem*.

doskonałych fałszerstw w sztuce, takich jak głośna historia z obrazami Van Meegerena, tak świetnie naśladującymi styl Vermeera, że najwięksi eksperci nie tylko uznali je za autentyki, ale zachwycali się nimi jako najbardziej wybitnymi dziełami Vermeera.

Goodman słusznie zauważył, że problemy teoretyczne wynikające z tego wydarzenia są nie mniej ostre niż praktyczne trudności kuratotów i dyrektorów muzealnych. Rudner wymienia jeszcze jeden konkretny podobny przypadek z roku 1966, kiedy najlepsi eksperci nie byli w stanie wykryć żadnych różnic między doskonałą reprodukcją malowaną przez niemieckiego malarza Güntera Dietza a kopiowanym przez niego oryginalnym szkicem abstrakcyjnym szwajcarskiego artysty Otto Bachmana. Analizując oba te przypadki Rudner zastanawia się czy oryginalność i autentyczność są konstytutywnymi elementami wartości estetycznej. Jeśli żadne różnice nie były dostrzegalne, to wartość estetyczna (związana nierozerwalnie z przeżyciem estetycznym) była jednakowa w przypadku reprodukcji i oryginału oraz naśladownictwa i autentyku, chociaż nie ulega wątpliwości, że nie tylko rynkowa ale i artystyczna wartość oryginału jest wyższa niż wartość reprodukcji i fałszerstwa. Jedyne rozwiązanie tej skomplikowanej kwestii dostrzegł Rudner w uznaniu, że każde dzieło sztuki ma przynajmniej dwa rodzaje wartości: wartość estetyczną i wartość artystyczną i że w związku z tym istnieją dwa rodzaje sądów wartościujących wypowiadanych wobec niego: sądy o wartości artystycznej (*judgments of artistic value*) i sądy o wartości estetycznej (*judgments of aesthetic value*). Wartość estetyczna i dotyczący jej estetyczny sąd wartościujący jest „wystarczająco zdeterminowany przez nasze estetyczne przeżycie dzieła – naszą reakcję na jego estetyczne cechy. Artystyczna wartość dzieła natomiast nie jest zdeterminowana przez nasze estetyczne przeżycie dzieła"[10]. Przyjmując słusznie tę dystynkcję Rudner dość niespodziewanie i niezbyt przekonująco konkluduje, że wartość artystyczna należy do szeroko rozumianej dziedziny etyki. Oceny artystyczne opierają się bowiem, jego zdaniem, na ustaleniach socjologii i psychologii sztuki oraz na naszym systemie etycznym i hierarchii preferencji.

Faktyczne rozwinięcie poglądów Hausera i Rudnera można znaleźć w artykułach Thomasa Kulki z lat osiemdziesiątych w szczególności w szkicu

[10] R. Rudner, *op. cit.*, s. 169.

The Artistic and Aesthetic Value of Art opublikowanym w roku 1981 w „British Journal of Aesthetics", chociaż autor nie powołuje się na żadnego z tych dwóch teoretyków. Kulka odróżnia estetyczną i artystyczną lub artystyczno-historyczną wartość obrazu. Wartość pierwszego rodzaju dotyczy wizualnych jakości dzieła i jest orzekana na podstawie wizualnej percepcji. Przy ustalaniu i ocenie estetycznej wartości dzieła nie mają doniosłego znaczenia znajomość historycznego kontekstu jego powstania oraz wiedza z zakresu historii sztuki dotycząca miejsca i roli danego obrazu w dziejach malarstwa. Nie są istotne również takie ewentualne walory obrazu jak jego autentyczność, oryginalność i nowatorstwo. Wszystkie te fakty mają podstawowe znaczenie przy ustalaniu artystyczno-historycznej wartości dzieła.

Wartości artystycznej obrazu nie można ustalić bez odpowiedzi na pytania: gdzie, kiedy i przez kogo został namalowany oraz bez porównywania go z dziełami wcześniejszymi, współczesnymi jemu oraz późniejszymi. Przy ustalaniu artystycznej wartości dzieła ważne jest zarówno to, czy jest to oryginał czy fałszerstwo lub naśladownictwo jak też to, czy dzieło podejmuje i rozwiązuje w sposób nowatorski fundamentalne problemy artystyczne danej dziedziny sztuki. Wartości estetyczne i artystyczne obrazów nie muszą się pokrywać. Doskonałe pod względem technicznym kopie, mistrzowskie fałszerstwa i naśladownictwa mogą mieć taką samą wartość estetyczną jak autentyki i oryginalne dzieła mistrzów przy minimalnej wręcz zerowej wartości artystycznej. Historia sztuki zna również przypadki, gdy uznane za wielkie lub znaczące z artystycznego punku widzenia dzieła miały minimalną (np. *Panny z Avignonu* Picassa) lub zerową (sztuka konceptualna) wartość estetyczną[11].

Idealnym rozwiązaniem jest – według Kulki – sytuacja, gdy obraz ma równocześnie najwyższe walory artystyczne i estetyczne, jak to ma miejsce w przypadku dzieł Mondriana. Bywają jednak całe epoki, gdy jedna z tych dwóch zasadniczych dla sztuki wartości bywa traktowana po macoszemu. Akademickie malarstwo XIX w. koncentrowało się na perfekcji estetycznej, ignorując sprawę innowacji artystycznych; najnowsza awangarda natomiast absolutyzuje wartość nowatorstwa i oryginalności, lekceważąc zupełnie wartości estetyczne. Zdaniem Kulki, minimalna przy-

[11] T. Kulka, *The Artistic and Aesthetic Value of Art*, „British Journal of Aesthetics", XXI (1981), s. 336–350.

najmniej obecność obu tych komponentów jest warunkiem koniecznym, by jakiś przedmiot mógł zostać uznany za dzieło sztuki.

Do propozycji Kulki nawiązał bezpośrednio fiński estetyk i muzykolog Ilkka Oramo. Zgadza się on, że potrzebne i sensowne jest odróżnienie wartości estetycznych i artystycznych, nie aprobuje jednak zamiennego używania terminów „wartość artystyczna" i wartość artystyczno-historyczna". Uważa on, że słuszniej byłoby przyjąć, że „wartość artystyczna" jest czymś składającym się z wartości artystyczno-historycznych oraz wartości dzieła sztuki ponieważ oczywiste jest, że brak każdego z tych komponentów jest wadą"[12]. Wadą dzieła jest zarówno brak oryginalnej koncepcji uchwytywania rzeczywistości (*grasping reality*), jak też brak estetycznie satysfakcjonującej formy przekazania tej koncepcji odbiorcy.

Dla ilustracji i uzasadnienia swego poglądu autor przytacza przykład z historii muzyki. W roku 1908 Bartok skomponował całą serię *Bagatelli* na fortepian. Pierwsza z tych *Bagatelli* stała się potem ulubionym przedmiotem analiz muzykologicznych ze względu na oryginalną notację. Estetyczna wartość tego małego utworu nigdy nie zyskała wysokiej oceny. Bartok napisał wiele znacznie lepszych pod tym względem. Jego artystyczno-historyczna wartość była jednak, zdaniem Oramo, znaczna. Był to bowiem punkt wyjścia w rozwoju twórczym Bartoka, „prowadzący go do całkowicie nowych dróg myślenia muzycznego"[13]. Gdyby *Bagatella* ta napisana była za pomocą konwencjonalnych notacji, jej artystyczno-historyczna wartość byłaby faktycznie zerowa. Przykład ten, zdaniem Oramo, podkreśla słuszność jego sugestii, że wartość artystyczna powinna być traktowana jako składająca się z obu wartości dzieła, tzn. z wartości estetycznej i wartości artystyczno-estetycznej. Wartość artystyczna nie może być jednak sprowadzona do innowacji technicznych. O wartości artystycznej dzieła decydują, zdaniem Oramo, przede wszystkim jego specyficzne wartości poznawcze. Jest to „specyficzny rodzaj wiedzy", różny od prawdy naukowej oraz od właściwej wielu dziełom sztuki dokumentalnej wiedzy o rzeczywistości zewnętrznej. Prawda sztuki nie jest prawdą w ścisłym tego słowa znaczeniu, trafniejszym może terminem byłoby „prawdopodobieństwo" lub „podobieństwo do prawdy" (*versemilitude or likeness to truth*) – przyznaje Oramo.

[12] I. Oramo, *Artistic and Aesthetic Value*, „Acta Philosophica Fonica", XLV: *Essays on the Philosophy of Music*, Helsinki 1988, s. 221.

[13] *Ibidem*, s. 222.

W końcu artykułu autor dostrzega jeszcze jedną możliwość rozstrzygnięcia omawianej kwestii. Możemy uznać, że wartość artystyczna jest sumą estetycznej i artystyczno-historycznej wartości utworu, albo też uważać, że wartość artystyczno-historyczna dzieła zależy od jego wartości estetycznej oraz wartości artystycznej, będącej funkcją jego walorów poznawczych. W obu przypadkach konieczne jest uwzględnienie odmienności tych trzech powiązanych ze sobą wartości oraz odpowiadających im rodzajów wartościowania.

Przykłady rozbieżności lub niewspółmierności między ocenami estetycznymi i artystycznymi można znaleźć bez trudu w historii każdej dziedziny sztuki. W literaturze XX w. np. dość powszechnie uważa się za arcydzieła *Proces* Franza Kafki, *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta oraz *Ulyssesa* i *Finnegons's Wake* Jamesa Joyce'a. Bardzo trudno byłoby uzasadnić tezę, że to wyłącznie zachwyty estetyczne czytelników zadecydowały o tych najwyższych ocenach artystycznych tych dzieł. Co nie znaczy to wcale, że nie mogą one dostarczać swym odbiorcom satysfakcji także estetycznych, będących podstawą estetycznego wartościowania. Chcę powiedzieć tylko tyle, że istnieje niewspółmierność między ich wartościami literackimi(= artystycznymi) i wartościami estetycznymi. I w tym przypadku wartości artystyczne nie sprowadzają się do walorów estetycznych tych utworów.

WZGLĘDY METODOLOGICZNE

Bardzo ważnym uzasadnieniem przyjęcia proponowanego rozróżnienia są względy metodologiczne i potrzeby doskonalenia aparatu pojęciowego estetyki jeko dyscypliny teoretycznej. Nie powinno się dwóch pokrewnych lecz różniących się bardzo istotnie (ze względu na aspekty ocenianego przedmiotu), rolę bezpośredniej percepcji i aktywności intelektualnej podmiotu, rolę jego wiedzy o danej dziedzinie sztuki oraz sposoby uzasadniania ocen) sposobów wartościowania określać jedną nazwą. Jednym z pierwszych estetyków, który dostrzegł ważność tych względów, był Stanisław Ossowski.

Już w roku 1928 w szkicu *O przeciwieństwie przyrody i sztuki w estetyce* wypowiedział on po raz pierwszy pogląd, że istnieją dwa różne typy wartościowania przedmiotów estetycznych i są dwie „zgoła odmienne" koncepcje wartości estetycznych. „Przedmioty, z którymi estetyka ma do czynienia, wartościujemy w jednych przypadkach ze względu na przeżycia doznawane przy ich postrzeganiu, w innych – ze względu na wysiłek twórczy, z którego się dany przedmiot zrodził"[14]. Pogląd ten został rozwinięty i uzasadniony w wydanej pięć lat później fundamentalnej książce tego autora *U podstaw estetyki*. „Nie miałem już wątpliwości – pisze Ossowski w przedmowie do III wydania tej książki – że pojęcia wartości estetycznej i estetycznych przeżyć są niespójne, a w ogólnych teoriach estetycznych zachodzi rozbieżność między tezami ogólnymi i zakresem zjawisk, do których się odnoszą"[15]. Dzieła sztuki wartościujemy więc ze względu na przyczyny (działalność twórcza artysty) lub ze względu na skutki (przeżycie odbiorcy). „Owe dwa sposoby wartościowania w estetyce można by krótko nazwać wartościowaniem ze względu na piękno i wartościowaniem ze względu na artyzm"[16]. Te dwie koncepcje wartościowania nie są jednak wyodrębniane ani w ocenach potocznych, ani w rozważaniach teoretycznych. W rezultacie, zdaniem Ossowskiego, we współczesnych kulturalnych środowiskach europejskich, pojęcie „wartość estetyczna" funkcjonuje jako „zbitka pojęciowa". Ossowski przyznaje zresztą, że w praktyce między tymi dwiema odmianami wartości zachodzą istotne i częściowo uzasadnione korelacje. Przeżycie estetyczne odbiorcy często jest sprawdzianem i kryterium oceny owocności wysiłku twórczego, a świadomość wysokiego kunsztu artystycznego może wzbogacać i intensyfikować, a niekiedy nawet wywołać przeżycia estetyczne („podziw dla artyzmu").

Tak więc sfera wartości i wartościowań artystycznych nie jest ani jednolita, ani jednorodna. Można bowiem i należy odróżnić dwa odmienne sposoby wartościowania.

Wartościowanie artystyczne dotyczy tylko sztuki, kryteriami zaś są takie własności dzieła sztuki, które można ustalić obiektywnie (np. oryginalność pomysłu, stopień trudności technicznych, doskonałość wykonania,

[14] S. Ossowski, *O przeciwieństwie przyrody i sztuki w estetyce* [w:] *Dzieła*, t. IV, Warszawa 1970, s. 49.

[15] S. Ossowski, *U podstaw estetyki* [w:] *Dzieła*, t. I, Warszawa 1966, s. 7.

[16] *Ibidem*, s. 282.

funkcjonalność, wierność odtworzenia rzeczywistości itd.)[17]. Wyrokowanie o wartościach artystycznych nie musi się opierać na przeżyciu artystycznym, wymaga jednak kompetencji i znawstwa, które nie są właściwe każdemu odbiorcy sztuki. Dlatego można – zdaniem Ossowskiego – powiedzieć, że wartości artystyczne mają charakter arystokratyczny. Wartości estetyczne natomiast są demokratyczne, bo jedynym ich sprawdzianem jest przeżycie estetyczne. Nie są one jednak, w związku z tym, obiektywne, lecz obiektywno-subiektywne (relacjonalne). Nie można ich sprowadzić ani do własności, ani do przeżyć podmiotu, są natomiast rezultatem określonego stosunku między pewnymi własnościami przedmiotu a przeżyciem podmiotu.

Dokonane przez Ossowskiego odróżnienie wartości i wartościowań estetycznych od artystycznych różni się znacznie od analogicznego rozróżnienia przeprowadzonego przez Romana Ingardena. U Ingardena wartości estetyczne są obiektywne, bezwzględne i nierelacjonalne, wartości artystyczne zaś obiektywne i relacjonalne (instrumentalne) zarazem. U Ossowskiego natomiast wartości estetyczne są względne i relacjonalne, a wartości artystyczne też względne, lecz obiektywne. Obu teoretyków łączy przekonanie, że wykrycie wartości artystycznych jest sprawą trudniejszą, wymagającą wyższych kompetencji podmiotu wartościującego, i że nie ma ono (nie musi mieć) bezpośredniego związku z przeżyciem artystycznym.

Podobną typologię wartości i rodzajów wartościowań dzieła sztuki zaproponował Zdzisław Najder. Uważa on, że sztuce właściwe są dwa typy swoistych jej wartości: wartości artystyczne i wartości doznaniowe (*experimental*)[18]. Wartości artystyczne związane z samymi przedmiotami artystycznymi, odnoszą się do struktury wewnętrznej danego dzieła oraz do jego relacji z innymi dziełami, reprezentującymi sztukę przeszłości, teraźniejszości lub nie istniejącą jeszcze, sztukę przyszłości. W rozważaniach na temat artystycznych walorów działa nie posługujemy się wcale kategorią odbiorcy i do oceny tego typu wartości nie jest nam potrzebne żadne przeżycie estetyczne. Kiedy wartościując utwór artystyczny posługujemy się wyłącznie takimi kategoriami jak: „biegłość wykonania", „technika

[17] *Ibidem*, s. 299–300.

[18] Z. Najder, *Wartości i oceny*, Warszawa 1971, s. 139–140.

wykonania", „nowatorstwo", „oryginalność", „plagiat", „styl", „konwencja artystyczna", „poetyka gatunku" itp., wtedy nasze oceny dotyczą wartości artystycznych utworu. Wartości doznaniowe natomiast odnoszą się do stosunków między dziełem a jego odbiorcami. Przy wartościowaniu doznaniowych walorów dzieła podstawą i koniecznym warunkiem wszelkich ocen jest zawsze przeżycie estetyczne. Bierzemy wówczas pod uwagę bogactwo i intensywność danego przeżycia jako całości oraz jakości poszczególnych konstytuujących je składników wrażeń zmysłowych, przeżyć emocjonalnych (wzruszeń, nastrojów, stanów napięć i ukojenia), aktywności wyobraźni i refleksji. Najder podobnie jak Ossowski zdaje sobie sprawę, że „oba typy wartości są ze sobą splecione. Stosujemy te, a nie inne kryteria oceny artystycznej, ponieważ sądzimy, że rezultaty posiadania określonych cech będą doznaniowo zadowalające, oceniamy doznaniowo dzieła sztuki w ramach artystycznych kategorii pojęciowych stylów, koncepcji, prądów i motywów. Niepodobna sobie wyobrazić, by w ramach ogólnego zakresu wartości estetycznych postępować inaczej"[19].

Nie chodzi o to, by w praktyce oddzielić od siebie te dwa typy wartościowania dzieła sztuki, bo jest to niemożliwe i chyba niepotrzebne. Podobnie w praktyce bardzo trudno oddzielić wartościowanie estetyczne (w szerokim tego słowa znaczeniu) sztuki od pozaestetycznych form jej wartościowania. Chodzi o teoretyczną świadomość istnienia tych dwóch powiązanych ze sobą, ale różnych typów wartościowań i uwzględnienie tego faktu w rozważaniach teoretycznych. Przyjęcie proponowanej dystynkcji pozwala udoskonalić aparat badawczy estetyki, lepiej sprecyzować jej podstawowe pojęcia i w związku z tym unikać także szeregu nieporozumień i pseudodebat, dość często spowodowanych faktem, że najbardziej podstawowe kategorie używane są w różnych znaczeniach (np. raz szerokim raz wąskim) i autorzy posługujący się nimi nie zdają sobie z tego sprawy. Istotnym względem są także autentyczne kłopoty teoretyczne tradycyjnej estetyki filozoficznej, w szczególności zaś bezradność tej estetyki (broniącej przekonania o estetycznej naturze sztuki) wobec kontrowersyjnych propozycji najnowszej awangardy artystycznej.

Motywy takie przyświecały, jak sądzę, estetyczce amerykańskiej Carolyn Korsmeyer, która w roku 1977 opublikowała artykuł *On distinguishing*

[19] Por. Z. Najder, *op. cit.*, s. 141.

„Aesthetic" from „Artistic". Punktem wyjścia dla autorki jest ustosunkowanie się do przeprowadzonej przez G. Dickiego krytyki postawy estetycznej. C. Korsmeyer, przyznając częściowo rację Dickiemu, dostrzega równocześnie pewne walory teorii postawy estetycznej i słabości przeciwstawionej jej teorii instytucjonalnej. Słabością instytucjonalnej koncepcji Dickiego jest jej całkowita bezradność wobec zjawisk estetycznych, w szczególności zaś wobec zjawisk estetycznych ze świata natury. Teorie postawy estetycznej są znacznie bardziej efektywne pod tym względem, określając zjawiska estetyczne przez kontrast ze zjawiskami (postawami i wartościami) praktycznymi, moralnymi i teoretycznymi. Teorie te nie dają jednak szansy stworzenia teorii sztuki. Teorie postawy estetycznej, traktując sztukę jako zjawisko *excellence* estetyczne, narzucają sztuce nieuzasadnione restrykcje i nie są w stanie „oddać sprawiedliwości wartościom, zakresowi i ważności sztuki"[20]. Doprowadza to do takich paradoksalnych rezultatów, że niektórzy konsekwentni rzecznicy teorii postawy estetycznej nie uznają za dzieło sztuki *Braci Karamazow*, ponieważ nie da się czytać tej książki w postawie wyłącznie estetycznej. By przeciwdziałać takim konsekwencjom, niektórzy krytycy nadmiernie rozszerzają pojęcie „estetyczności", by objąć tą kategorią wszystkie jakości artystyczne, w rezultacie jednak kategoria ta traci precyzyjne znaczenie. Konieczne jest rozstrzygnięcie dylematu, polegającego na tym że bądź „estetyczność" ma dostatecznie precyzyjne znaczenie, ale nie obejmuje wartości artystycznej, bądź też „estetyczność" określona jest w kategoriach sztuki i tak szeroko rozumiana, że obejmuje wszystkie rodzaje jakości artystycznych i traci wszelką prezyzję. Autorka proponuje rozstrzygnąć ten dylemat przez zachowanie wąskiego i precyzyjnego rozumienia pojęcia „estetyczność" i zrezygnowania z traktowania go jako pojęcia nadrzędnego w stosunku do pojęcia „artystyczność". „Niektóre jakości artystyczne i niektóre typy wartości artystycznej wykraczają poza wąsko rozumianą estetyczność"[21], dlatego trzeba uznać, że „wartości estetyczne" i „wartości artystyczne" są pojęciami krzyżującymi się. Do jakości estetycznych zalicza autorka jakości zmysłowe, układy formalne kompozycji itp., nie określa jednak bliżej, jakie jakości i wartości artystyczne pozbawione są estetycznego charakteru. Ponieważ jednak aprobuje w tej kwestii stanowisko

[20] C. Korsmeyer, *On distinguishing „Aesthetic" from „Artistic"*, „Journal of Aesthetic Education", XI, 4 (October 1977), s. 53.

[21] *Ibidem*, s. 55.

Dickiego, można domyślać się, że chodzi jej, między innymi, o poznawcze i moralne wartości sztuki.

Podobne stanowisko zajmuje w tej kwestii również inny estetyk amerykański Peter Kivy. Przy okazji swych interesujących rozważań na temat muzyki i jej ekspresyjności odróżnia wąsko rozumiane wartościowanie estetyczne, od szeroko rozumianego wartościowania artystycznego. Pierwsze dotyczy „zmysłowych i strukturalnych" własności dzieła sztuki. Wartościowanie artystyczne natomiast „dotyczy doniosłych własności dzieła sztuki, innych niż, estetyczne"[22].

Niektóre trudne kwestie ogólnej teorii sztuki mają, moim zdaniem, większe szanse trafnego rozstrzygnięcia, jeśli przyjmując proponowaną dystynkcję przyjmie się tym samym, że: wartości artystyczne nie sprowadzają się do wartości estetycznych, przeżycie estetyczne nie jest jedynym właściwym i uprawnionym sposobem reagowania na każde dzieło sztuki, a wartościowanie estetyczne nie jest jedynym stosownym i uzasadnionym sposobem wartościowania.

Przykładem takiej kwestii może być problem statusu artystycznego poznawczej wartości sztuki. Inaczej rzecz ujmując, chodzi o to, czy wartości te mogą być uznane za konstytutywne dla całej sztuki lub niektórych jej dziedzin?

Jedyną koncepcją natury sztuki, która może konkurować z wciąż bardzo popularną koncepcją estetyczną, jest teoria kognitywistyczna, wedle której główną i jedyną istotną funkcją i wartością sztuki jest jej wartość poznawcza. Jest to najstarsza teoria sztuki jaka powstała w kulturze europejskiej, zrodziła się bowiem w antycznej Grecji wraz z powstaniem koncepcji mimesis.

Kognitywistyczne ujmowanie sztuki właściwe było różnym kierunkom estetycznym; m.in. było dość typowe dla zwolenników sztuki realistycznej. Wraz z odchodzeniem wielu nurtów sztuki współczesnej od realizmu, a później od jakichkolwiek form przedstawiania rzeczywistości, zasada mimesis została zakwestionowana w praktyce artystycznej i w teorii.

Odrzucenie najbardziej uproszczonej wersji kognitywizmu, jaką była koncepcja naśladowania rzeczywistości oraz trudności metodologiczne związane z naukową analizą takich zagadnień jak: prawda artystyczna, sta-

[22] P. Kivy, *The Corded Shel. Reflection on Musical Expression*, Princeton 1980, s. 116.

tus poznawczy fikcyjnych stanów rzeczy (świat przedstawiony) i zdań w utworach literackich, skłoniły niektórych teoretyków do rezygnacji z analizowania problematyki poznawczych walorów sztuki. Obecnie problematyka ta przeżywa renesans za sprawą prac dwóch wybitnych filozofów amerykańskich, którzy stali się rzecznikami nowych wersji kognitywistycznej teorii sztuki. Mam na myśli Nelsona Goodmana (*Languages of Art*, 1968) i Artura Danto (*Transfiguration of the Commonplace*, 1981). Bardziej konsekwentnym zwolennikiem kognitywizmu w teorii sztuki jest Goodman, który uważa, że podstawowym celem sztuki jest poznawanie samo w sobie i dla siebie, i że ma ona w związku z tym przede wszystkim wartości poznawcze. Przeżycie estetyczne jest też swoistym przeżyciem poznawczym. Radykalny kognitywizm Goodmana jest, moim zdaniem, równie trudny do zaakceptowania jak estetyczna koncepcja sztuki. Bardziej mi odpowiada umiarkowane, pod tym względem, stanowisko George'a Dickiego, który skłonny jest uznać, że Goodman i Danto mają częściowo rację, bo choć trudno uznać poznawczy aspekt za definicyjną cechę sztuki, to trzeba się zgodzić, że jest to jej cecha istotna i wartościowa. „Nie może być po prostu przypadkiem nie mającym znaczenia dla wartościowania sztuki, że ogromny procent naszej sztuki ma referencjalny charakter"[23].

Wszyscy zwolennicy proponowanej tu dystynkcji, którzy w odróżnieniu od Ossowskiego i Kulki rozumieją szeroko pojęcie wartości artystycznej, uważają, że walory poznawcze dzieła sztuki są składnikiem wartości artystycznej obok wartości estetycznych, moralnych, religijnych i politycznych. Pogląd taki wyznają przedstawiciele bardzo różnych orientacji światopoglądowych i metodologicznych, takich jak marksista M. S. Kagan[24],

[23] G. Dickie, *Evaluating Art*, Philadelphia 1980, s. 126.

[24] W artykule z roku 1976 Kagan charakteryzował wartość artystyczną jako integralną wartość dzieła sztuki, której składnikami, poza wartością estetyczną, są również wartość polityczna, religijna i poznawcza. Podobny pogląd wyraża również w pracach z lat osiemdziesiątych, z których jedną bezpośrednio poświęcił analizowanemu tematowi. W pracy tej uważa, że wartość artystyczna i wartość estetyczna to dwa jakościowo różne typy wartości: wartość estetyczna jest nieodzownym komponentem wartości artystycznej rozumianej jako całościowa wartość dzieła sztuki. Relacje między estetycznymi i pozaestetycznymi składnikami wartości artystycznej zmieniają się, według Kagana, w zależności od typu kultury, okresu historycznego, dziedziny sztuki a nawet gatunku artystycznego. Por. M. Kagan, *Chudożestvennaja kritika i naucznoje isskusstva*, „Sovetskoje isskustvoznanije" M. 1975, s. 324 oraz *Esteticzeskaja i chudożestvennaja cennost' w mirie cennostiej* [w:] „Trudy WNIITE. Techniczeskaja estetika" Moskwa 1981, s. 30.

zwolennik światopoglądu chrześcijańskiego Nicholas Wolterstorff[25], i reprezentanci filozofii analitycznej Göran Hermeren[26] i Ilkka Oramo. W ostatniej swej książce (*Evaluating Art*, 1988) stanowisko takie zajął również G. Dickie.

Ewolucja poglądów Dickiego jest tu bardzo pouczająca. Od dawna przeciwstawia się on słusznie wersjom estetycznej koncepcji sztuki uzasadniając słusznie pogląd, że walory poznawcze i treści moralne dzieła sztuki nie mogą być ignorowane przy ich wartościowaniu, mogą być bowiem istotnymi komponentami jego wartości. Równocześnie jednak, ustawicznie polemizując z M. C. Beardsleyem, był wyraźnie inspirowany przez Beardsleyowską koncepcję estetycznej natury sztuki, dlatego też nie rezygnując w swojej teorii sztuki z takich kategorii, jak „przeżycie estetyczne", „wartościowanie estetyczne" i „wartość estetyczna" dzieła sztuki nadawał im nadmiernie szerokie znaczenie.

W rezultacie można je stosować wobec wszystkich dziedzin sztuki tradycyjnej, nie wyłączając literatury, lecz tracą one przy tym swe pierwotne i precyzyjne znaczenie[27].

Równocześnie jednak, widząc nieprzydatność niektórych kategorii estetycznych wobec twórczości awangardowej oraz takich tradycyjnych rodzajów sztuki, jak literatura, Dickie skłonny był dość pochopnie odrzucić w ogóle część kategorii estetyki tradycyjnej (postawa estetyczna), uznając ją za mity i mistyfikacje pozbawione rzeczywistych odpowiedników i teoretycznej przydatności[28].

Wyraźny krok w kierunku pomyślnego rozwiązania dylemtów swej teorii uczynił Dickie w roku 1985 w artykule *Evaluating Art*. Uznał tam, że należy zrezygnować z utożsamiania „właściwego przeżywania wszystkich dzieł sztuki" z „estetycznym ich przeżywaniem" i nie usiłując objąć

[25] Wolterstorff odróżnia doskonałość (*excellence*) estetyczną dzieła sztuki od doskonałości artystycznej. Na doskonałość artystyczną składają się nie tylko kunsztowność wykonania, oryginalność, szczerość, lecz również walory p o z n a w c z e, moralne, religijne, rozrywkowe dzieła, jeśli dzieło to w zamierzeniu artysty miało służyć tym celom. Por. N. Wolterstorff, *Art in Action. Toward a Christian Aesthetics*, Grand Rapids 1980, s. 157–160.

[26] Por. G. Hermeren, *op. cit.*, s. 66–68.

[27] G. Dickie, *The Art Circle*, New York 1984, s. 105.

[28] Por. G. Dickie, *The Myth of the Aesthetic Attitude*, „American Philosophical Quarterly", I (1964), s. 56–65.

wszelkich uprawnionych reakcji na dzieło pojęciem „przeżycie artystyczne", posługiwać się neutralnym wyrażeniem „przeżywanie sztuki" (*the experience of art*)[29].

Dopiero jednak w ostatniej swej książce, noszącej ten sam tytuł *Evaluating Art* (1988) Dickie dochodzi wreszcie do wniosku, że należy przestać nazywać wszelkie konstytutywne wartości sztuki wartościami estetycznymi i za celowe uznaje odróżnienie wąsko rozumianych wartości estetycznych sztuki od szeroko rozumianych wartości artystycznych[30].

DYLEMATY TEORETYCZNE STEFANA MORAWSKIEGO

Sprowadzanie wartości artystycznych sztuki do jej wartości estetycznych i uznawanie paradygmatu estetycznego sztuki za paradygmat trwały stało się źródłem dylemtów i kłopotów teoretycznych dla tak wybitnego estetyka i znakomitego znawcy artystycznej twórczości awangardowej, jak Stefan Morawski. Charakteryzując wnikliwie twórczość najnowszej awangardy artystycznej podkreśla on wielokrotnie, że w odróżnieniu od klasycznej awangardy XX w. kwestionującej tylko określone kanony estetyczne (np. mimesis) sztuki tradycyjnej, najnowsza awangarda artystyczna odrzuca zdecydowanie i konsekwentnie cały paradygmat estetyczny dotychczasowej sztuki[31].

W tym konflikcie między neoawangardą a sztuką tradycyjną Morawski opowiada się po stronie neoawangardy. Stwierdza on wielokrotnie, że kategoria twórczości wypiera kategorię sztuki. Sztuka jest także formą twórczości, ale ta odmiana twórczości przestała być szczególnie interesująca i ustępuje innym formom twórczości[32]. Sztuka, oczywiście, nie umarła. Sztuka trwa nie przestając dostarczać satysfakcji milionom ludzi. Co więcej,

[29] G. Dickie, *Evaluating Art*, „British Journal of Aesthetics", XXV, 1 (Winter 1985), s. 14.

[30] Por. G. Dickie, *Evaluating Art*, Philadelphia, 1988, s. 96.

[31] Por. S. Morawski, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 177, 189–190, 197, 281, 318, 320; oraz *idem*, *W labiryncie aksjologicznym* [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, S. Sawicki i W. Panas (red.), Lublin 1986, s. 127, 131.

[32] Por. S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki? Wstęp do antologii*. S. Morawski (red.) *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, Warszawa 1987, s. 107, 117 i 113.

nawet „i w jej królestwie pojawiają się dzieła wspaniałe, atakujące wprost z niezwykłą siłą zdeprawowaną świadomość i *praxis* naszych dni. Niemniej jednak dzieła takie są rzadkością"[33]. Generalnie jednak rzecz biorąc, zdaniem Morawskiego, można mówić o zmierzchu sztuki, polegając na „zaniku jej znaczenia kulturowego i prestiżu"[34]. Nie ukrywa on, że bierze „stronę tych, którzy stwierdzają postępujący zanik prestiżu sztuki"[35]. Znacznie bardziej fascynują go i pobudzają do myślenia perypetie awangardy, do której z całą pewnością należy przyszłość. Morawski nie głosi poglądu o nieuchronnej śmierci sztuki, ale uważa, że przewidywania jej zaniku wcale nie są wróżeniem z fusów, a racje obrońców wieczności sztuki są, jego zdaniem, „niezbyt silne"[36]. Morawski trafnie dostrzega, że „postawa post-modernisty obarczona jest nieustępliwą dwuznacznością. Przekracza się obszar sztuki intencjonalnej – wciąż pozostając na jego obrzeżu"[37]. Nie mniej dwuznaczna jest jego własna postawa, z czego zresztą zdaje sobie sprawę. Z jednej strony opowiada się po stronie neoawangardy kwestionującej estetyczny paradygmat tradycyjnej sztuki, głosząc zmierzch tej sztuki i towarzyszącej jej estetyki. Z drugiej jednak strony nie umie „oderwać się od estetyki całkowicie, gdyż nie wykształcone zostały jeszcze kategorie nowe i korespondujące i z nimi nowa skoordynowana wewnętrznie wiedza"[38].

W rezultacie Stefan Morawski, który jest nie tylko świetnym znawcą neoawangardy artystycznej, lecz również jej wielkim entuzjastą, zajmuje, i wobec niej, i wobec sztuki tradycyjnej, postawę równie ortodoksyjną, jak krytykowany za swój konserwatyzm estetyczny (ze względu na negację sztuki awangardowej) angielski estetyk H. Osborne[39]. Obaj oni odmawiają sztuce prawa wyjścia poza paradygmat estetyczny, uważają bowiem, że odrzucając ten paradygmat sztuka przestaje być sztuką. Obaj też z tego samego powodu odmawiają statusu artystycznego twórczości neoawangardowej (chociaż oceniają ją przecież zupełnie odmiennie), którą Morawski uznaje za antysztukę.

[33] S. Morawski, *W labiryncie aksjologicznym*, s. 132.
[34] Por. S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki?*, s. 137.
[35] *Ibidem*, s. 161.
[36] S. Morawski, *Na zakręcie*, s. 307, 309.
[37] S. Morawski, *W labiryncie aksjologicznym*, s. 131.
[38] S. Morawski, *Na zakręcie*, s. 353.
[39] Por. H. Osborne, *Aesthetic Implication of Conceptual Art, Happenings, etc.*, „British Journal of Aesthetics", XX, 1, (Winter 1980), s. 6–22.

Stanowisko T. Binkleya, który uznając twórczość neoawangardy artystycznej za formę sztuki, dochodzi do wniosku, że estetyczność nie jest ani wystarczającym, ani koniecznym warunkiem osiągnięcia statusu artystycznego – uznaje Morawski za karkołomne. Jest to stanowisko karkołomne, bo Binkley dopuszcza możliwość istnienia „dwu przeciwstawnych sobie rodzajów sztuki, jednego, którego wyznacznikiem będą jakości estetyczne, i drugiego, który się bez tych jakości obywa"[40]. Binkley podobno również odcina dzieło od wytwórcy, zaliczając dzieło do dominium estetycznego, a akt twórczy do kulturowego. Otóż Binkley nie tylko nie zalicza dzieła do „dominium estetycznego", lecz protestuje przeciwko ujmowaniu dzieła sztuki jako przedmiotu estetycznego i ograniczania twórczości artystycznej do tworzenia przedmiotów estetycznych; sztuka bowiem estetyczna być nie musi, jak tego dowodzi praktyka artystyczna najnowszej awangardy.

Binkley protestuje także przeciwko zastępowaniu pytania: „Czym jest sztuka" pytaniem: „Czym jest dzieło sztuki?" Uważa bowiem, słusznie jak sądzę, że sztuka nie może być sprowadzona do zbioru dzieł sztuki. Nie jest ona bowiem zbiorem jakichkolwiek przedmiotów, lecz formą działalności kulturowej, tak jak filozofia lub matematyka[41].

Dlaczego właściwie Stefan Morawski tak uporczywie broni trwałości paradygmatu estetycznego sztuki? Być może wynika to z faktu, że historia sztuki nie znała dotąd tak zdecydowanego odrzucenia całego obowiązującego paradygmatu. Kwestionowano dotąd poszczególne kanony estetyczne, obowiązujące konwencje i style, ale nigdy tak zdecydowanie, mimo chronicznej zmienności sztuki, nie kwestionowano całego paradygmatu. Jednakże historia innych dziedzin kultury, np. nauki i filozofii, dostarczała takich przykładów często. Nauka rozwija się właśnie w taki sposób, że stare paradygmaty są odrzucane i powstają nowe, zaś radykalna zmiana paradygmatu nie przekształca nauki w antynaukę.

W filozofii współczesnej za taką zmianę paradygmatu uchodzi np. zakwestionowanie kartezjańskiego dualizmu epistemologicznego i ontologicznego, dominującego w filozofii europejskiej prawie dwa wieki. Sądzę, że jeszcze bardziej radykalne odrzucenie starego paradygmatu zapropo-

[40] S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki?*, s. 116.
[41] Por. T. Binkley, *Przeciw estetyce* [w:] *Zmierzch estetyki*, s. 426, 433–435, 437.

nował L. Wittgenstein i inspirowana przez niego filozofia analityczno-lingwistyczna. Jeśli, mającą absolutystyczne skłonności i maksymalistyczne aspiracje poznawcze, filozofię niemiecką XIX w. uznać za trwały model prawdziwego filozofowania, to filozofia analityczna powinna zostać uznana za antyfilozofię. Przecież filozofia ta nie mniej zdecydowanie zakwestionowała i odrzuciła wszystkie podstawowe założenia dotychczasowej filozofii, krytykowała ją za esencjalizm, maksymalizm poznawczy i pretensje do wykrywania obiektywnych praw rzeczywistości, odmawiając nawet prawa generalizacji, sprowadzając zadania filozofii do analizowania sposobów używania różnych pojęć w nauce i w języku potocznym. Czy teza Morrisa Weitza, że filozofia sztuki powinna zrezygnować z beznadziejnych prób szukania odpowiedzi na pytanie: „Czym jest sztuka", zastępując je pytaniem: „Jakiego rodzaju pojęciem jest «sztuka»"? nie było równie radykalnym zakwestionowaniem paradygmatu dotychczasowej filozofii sztuki?

Rozdział 13

DEESTETYZACJA SZTUKI I ESTETYZACJA ŻYCIA CODZIENNEGO

KWESTIA ZASPOKAJANIA PODSTAWOWYCH POTRZEB ESTETYCZNYCH W KULTURZE POSTMODERNISTYCZNEJ

Rozdział ten poświęcony jest hipotezie, że jednym z rysów kultury współczesnej, nazywanej zazwyczaj kulturą postmodernistyczną, jest zmiana głównych form i sposobów zaspokajania podstawowych potrzeb estetycznych człowieka. Nie jest jednak jeszcze jednym głosem w dyskusji na temat czym jest postmodernizm i postmoderna[1], chociaż w jakiejś mierze dotyczy tej problematyki, w tytule pojawia się bowiem pojęcie kultury postmodernistycznej. Posługując się tym pojęciem, przyjmuję interpretację Frederica Jamesona, który uważa, że jest to pojęcie periodyzacyjne (*periodizing concept*) używane dla określenia nowego rodzaju społeczeństwa pojawiającego się po II wojnie światowej, opisywanego różnorodnie jako „społeczeństwo postindustrialne, wielonarodowy (*multinational*) kapitalizm, społeczeństwo konsumpcyjne itd."[2].

Zacznijmy od wstępnej i prowizorycznej charakterystyki potrzeb estetycznych i sposobów ich zaspokajania. Upraszczając sprawę można powie-

[1] Istnieje już obszerna polskojęzyczna literatura na ten temat, którą można polecić czytelnikom. Na szczególną uwagę zasługuje cała seria książek *Wokół przełomu postmodernistycznego* wydawana przez Instytut Kultury pod red. Anny Zeidler-Janiszewskiej: *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej*, Warszawa 1991; *Oblicza postmoderny*, Warszawa 1992; *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, Warszawa 1994. Por. także *Przemiany współczesnej świadomości artystycznej: wokół postmodernizmu*, T. Szkołut (red.), Lublin 1992.

[2] Por. F. Jameson, *Postmodernism and Consumer Society* [w:] *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, H. Foster (red.), Port Townsend, Washington 1986.

dzieć, że najbardziej elementarną postacią potrzeby estetycznej jest potrzeba piękna w różnych jego odmianach, potrzeba obcowania z pięknem i doznawania swoistych przeżyć zwanych zazwyczaj przeżyciami estetycznymi[3]. Mimo kulturowej i osobniczej różnorodności oraz historycznej zmienności potrzeb estetycznych i sposobów ich zaspokajania, potrzeby te należą do najbardziej podstawowych i uniwersalnych potrzeb człowieka. Zróżnicowanie i zmienność wrażliwości estetycznej, smaku estetycznego (poczucia piękna) i preferencji estetycznych są powszechnie znanym faktem antropologicznym, historycznym, socjologicznym i psychologicznym. Mimo tej niebywałej różnorodności i zmienności upodobań estetycznych, we wszystkich kulturach i epokach zauważalne jest upodobanie do tego, co uchodzi za piękne i dążenie do upiększania swego wyglądu, najbliższego środowiska, przedmiotów codziennego użytku. Ma rację amerykański estetyk Richard Shusterman utrzymując, że w odróżnieniu od sztuki „piękno czymkolwiek ono może być, jest wyraźnie tak silnie pociągające dla rodzaju ludzkiego, że jest dla siebie swym własnym usprawiedliwieniem i nie wymaga obrońców (*apologists*)"[4].

Wielorakości i zmienności upodobań i preferencji estetycznych towarzyszy analogiczna różnorodność form i odmian piękna, co skazuje na niepowodzenie wszelkie próby ustalenia uniwersalnych i niezmiennych kanonów i kryteriów piękna. Można jednak zaryzykować twierdzenie, że najbardziej podstawowe (elementarne i istotne) potrzeby estetyczne człowieka zaspokajane są przez obcowanie z różnorodnymi odmianami piękna (tzn. tym co za piękno w danej epoce i kulturze uchodzi) oraz innymi pozytywnymi wartościami estetycznymi.

Świadome rozkoszowanie się czystą i naturalną (pozaartystyczną) brzydotą (tym, co jest jednoznacznie za brzydotę uznawane) oraz innymi negatywnymi wartościami estetycznymi świadczy, z reguły, o pewnej perwersyjności lub deformacji naturalnych upodobań estetycznych.

[3] Nie jest mi znana polska monografia książkowa poświęcona potrzebom estetycznym. Wielu wybitnych autorów pisało jednak o pięknie i przeżyciu estetycznym. Por. S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1933, rozdz. 18; M. Wallis, *Przeżycie i wartość*, Kraków 1968; W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, rozdz. IV, V i XVIII; M. Gołaszewska, *Świadomość piękna*, Warszawa 1970, rozdz. II.

[4] R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics Living Beauty Rethinking Art*, Oxford 1992, s. 139.

Oczywiście, sprawa satysfakcji estetycznych dostarczanych przez dzieło sztuki jest znacznie bardziej skomplikowana, bo sztuka, jak słusznie zauważył Max Scheller – „to nie tylko realizacja pozytywnych, lecz także negatywnych wartości estetycznych"[5].

Neoklasyczna koncepcja sztuki jako wytwarzanie przedmiotów pięknych była zbyt wąska wobec większości kierunków artystycznych. Nie ulega wątpliwości jednak, że sztuka przez wieki całe była jednym z głównych źródeł pozytywnych satysfakcji estetycznych, a obcowanie z dziełami sztuki było dla wielu ludzi główną formą zaspokajania potrzeb estetycznych człowieka. Sytuacja taka była szczególnie typowa podczas epoki intensywnej industrializacji, odpowiedzialnej w znacznej mierze za destrukcję piękna natury i brzydotę fabrycznych miast. Wówczas sztuka, odkrywając i utrwalając piękno natury i człowieka, była przynajmniej dla elity kulturalnej społeczeństwa głównym źródłem pozytywnych wartości estetycznych. Obecnie jednak, w epoce zwanej postmodernistyczną, sztuka nie odgrywa już tak ważnej roli pod tym względem. Przyczynami takiego stanu rzeczy są istotne przemiany zachodzące w samej sztuce i poza nią. Z jednej strony, faktem jest silna tendencja deestetyzacji sztuki najintensywniejsza w twórczości awangardowej. Z drugiej strony, zauważalna jest intensywna estetyzacja życia codziennego, która zarysowana będzie w drugiej części szkicu. Oba te zjawiska znalazły odzwierciedlenie zarówno we współczesnej filozofii sztuki jak też postmodernistycznej etyce głoszącej potrzebę i pochwałę życia estetycznego.

Najnowsza awangarda artystyczna zakwestionowała koncepcję estetycznej natury sztuki we wszystkich jej podstawowych ogniwach jakimi są: proces twórczy, dzieło sztuki i jego odbiór[6].

Okazało się, że proces twórczy może być sprowadzony do aktu wyboru gotowego przedmiotu, do czego nie są potrzebne ani zdolności twórcze, ani kunszt artystyczny. W twórczości neoawangardowej intensyfikują się motywy autotematyczne a metaartystyczna refleksja na temat istoty sztuki, jej granic i funkcji zaczyna wypierać proces tworzenia przedmiotów

[5] M. Scheller, *Metafizyka i sztuka* [w:] *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, Warszawa 1987, s. 450.

[6] Por. co o odrzuceniu przez neoawangardę całego estetycznego paradygmatu sztuki tradycyjnej pisał Stefan Morawski, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 117–179, 199, 229, 318–320.

lub zdarzeń artystycznych. W sztuce konceptualnej najważniejsza i samowystarczalna staje się sama idea artysty, a definicja sztuki staje się sztuką.

Destrukcja obejmuje również samo dzieło sztuki, które nie musi mieć żadnych wartości estetycznych, może być (niektórzy uważają, że nawet powinno być) estetycznie neutralne. Nie musi mieć żadnej skończonej struktury, a nawet powinno być programowo otwarte i współtworzone przez odbiorcę. Nie musi być nawet specjalnym wytworem człowieka, może być na przykład ciałem ludzkim, częścią przyrody lub produktem przemysłu, któremu artysta nadał status artystyczny przez sam akt wyboru. Przedmiot artystyczny nie musi być również trwały. W rzeczywistości może być całkiem efemeryczny. Później okazało się, że przedmiot w ogóle nie jest konieczny (sztuka konceptualna). Ważna stała się tylko artystyczna inspiracja, sama idea artysty, która nie musi zostać zmaterializowana w jakikolwiek sposób. To wyklucza oczywiście wszelkie formy percepcji estetycznej, ponieważ jeśli przedmiot pozbawiony jest wartości estetycznych, bądź po prostu znika, to nie można mówić o kontemplacji estetycznej. Zmienia się więc koncepcja i praktyka odbioru dzieła sztuki. Wielu twórców i teoretyków uważa bowiem, że sztuka nie jest wcale po to, by ją kontemplować estetycznie. Wręcz przeciwnie, jest po to, by wytrącić swego odbiorcę ze stanu obojętnej kontemplacji, by przykuć jego uwagę i zmusić do myślenia lub zaszokować go, wzbudzając intensywne i często nieprzyjemne emocje, by wreszcie wyzwolić jego zdolności twórcze i zmusić do współtworzenia. Ponieważ sztuka (dotyczy to w szczególności sztuki konceptualnej) staje się w coraz większym stopniu sztuką idei i grą pojęć, wzrastają intelektualne wymagania wobec odbiorcy. Coraz częściej wymagana jest od niego nawet pewna wiedza dotycząca wcześniejszych i aktualnych stylów i konwencji artystycznych, by mógł zrozumieć dążenia twórców oraz ich propozycje. W rezultacie w awangardowej sztuce postmodernistycznej zmianie ulega również podmiot percepujący. W sztuce tradycyjnej był to podmiot kontemplujący, doznający satysfakcji estetycznej. W sztuce postmodernistycznej można wyróżnić trzy rodzaje podmiotów percepujących dzieło sztuki. Najczęściej jest to podmiot rozumiejący i interpretujący to, co widzi lub słyszy[7].

[7] O intelektualizacji sztuki współczesnej pisał wielokrotnie Grzegorz Sztabiński por. np. *Kompozycja i człowiek: Przyczynek do problemu intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*, „Półrocznik Filozoficzny Młodych", nr 2/86, s. 43–86.

Kiedy indziej jest to podmiot doznający intensywnych, często szokujących lub nieprzyjemnych, przeżyć emocjonalnych. Czasem wreszcie (jak w przypadku happeningu i niektórych odmian *performance*) jest to podmiot aktywnie współtworzący jedyne i niepowtarzalne dzieło, które wraz z zaprzestaniem aktywności swych współtwórców przestaje „materialnie" istnieć. O ile podmiot percepcji w sztuce modernistycznej był jednym z zasadniczych komponentów sytuacji estetycznej (twórca – dzieło estetycznie wartościowe – odbiorca), o tyle podmiot w twórczości postmodernistycznej coraz częściej uwikłany jest bądź w sytuację intelektualną, bądź w interakcję emocjonalną. W tej sytuacji najważniejsze staje się nie przeżywanie estetyczne, lecz zrozumienie lub wstrząs emocjonalny, a występująca w sytuacji estetycznej satysfakcja estetyczna wspierana jest przez satysfakcję intelektualną lub ostre czasem negatywne przeżycie emocjonalne.

Nieprzypadkowo chyba sztuce postmodernistycznej towarzyszą teorie, które koncentrują swe zainteresowania nie na estetycznych wartościach sztuki, lecz na jej wartościach poznawczych i komunikacyjnych lub światopoglądowych (np. N. Goodman, A. Danto, U. Eco, J. Łotman, J. Kmita) albo na kwestiach zrozumienia i interpretacji dzieła sztuki (różne wersje hermeneutyki i teorie interpretacji).

To, co powiedziałem, o zmienionej sytuacji i roli podmiotu percepcji, nie dotyczy w równej mierze wszystkich dziedzin sztuki. Sytuacja podmiotu percepcji w postmodernistycznej architekturze i sztuce stosowanej, związanej z produkcją lub życiem codziennym, nie uległa zasadniczej zmianie. W dalszym ciągu istnieje także sztuka tradycyjna, która dostarcza swym odbiorcom autentycznych satysfakcji estetycznych. Nie ulega jednak wątpliwości, że współczesna sztuka poważna przestała być głównym źródłem przeżyć estetycznych. Ludzie nie przestali mieć jednak potrzeb estetycznych. Ma rację R. Shusterman pisząc, że „doświadczenie estetyczne jest głęboką i naturalną potrzebą człowieka, która jeśli nie jest zaspokojona w dziedzinie wielkiej sztuki, będzie szukać zaspokojenia gdzie indziej"[8].

Potrzeby estetyczne człowieka współczesnego są zaspokajane nie mniej efektywnie niż w epokach wcześniejszych. Kultura postmodernistyczna, będąc kulturą społeczeństwa konsumpcyjnego jest zorientowana hedonistycznie i nie tylko nie ignoruje ludzkich potrzeb estetycznych, lecz

[8] R. Shusterman, *op. cit.*, s. 160.

wręcz przeciwnie, nie ograniczając się do pełnego ich zaspokajania, stara się je ustawicznie intensyfikować, rozwijać i eksploatować. W krajach wysoko rozwiniętych zaspokajanie potrzeb estetycznych staje się nie mniej ważnym bodźcem stałego wzrostu konsumpcji, niż zaspokajanie potrzeb czysto utylitarnych. Jak wiadomo bez wzrostu konsumpcji nie może się rozwijać ekonomika (zarówno produkcja jak i handel). Spadek konsumpcji nieuchronnie rodzi zastój lub kryzys ekonomiczny. Należy więc zrobić wszystko, by ludzie konsumowali coraz więcej mimo, że ich elementarne potrzeby biologiczne i ekonomiczne są zaspokojone.

Dlatego w społeczeństwie konsumpcyjnym tak niebywale ważną rolę odgrywa reklama, moda i wzornictwo przemysłowe. Ubrania, domy, meble, samochody, żywność muszą być nie tylko wygodne, funkcjonalne, technologicznie sprawne, pożywne i zdrowe, muszą być także modne i piękne: pięknie zaprojektowane i wykonane, pięknie opakowane, wyeksponowane, reklamowane itd. W rezultacie obserwujemy systematyczną i intensywną estetyzację życia codziennego, która dotyczy m.in. najbliższego środowiska (dom, ogród itp.) produkcji i dystrybucji dóbr konsumpcyjnych, obrzędów, rytuałów, sposobów spędzania wolnego czasu i samego ciała ludzkiego.

W hedonistycznie nastawionym społeczeństwie, którego członkowie mają więcej czasu i pieniędzy na zaspokajanie swych osobistych potrzeb, wyjątkowo ważną rolę w realizacji m.in. estetycznych potrzeb odgrywa turystyka. Turystyka stała się potężnym biznesem nie żałującym środków na rozbudzenie przez sugestywną reklamę tej formy spędzania wolnego czasu, która jest równocześnie, a przynajmniej może być, także źródłem intensywnych przeżyć estetycznych. To dzięki turystyce bowiem możemy bezpośrednio i osobiście obcować z najpiękniejszymi tworami człowieka i natury.

Pochwałę piękna natury głoszą różne organizacje ekologiczne i partie zielonych, które nie tylko walczą o zachowanie natury i jej piękna, lecz także uświadamiają ważność bezpośredniego obcowania z nią. Choć cele biznesu turystycznego i ruchu ekologicznego są odmienne, to, w interesującej nas kwestii, prowadzą one do podobnych efektów tj. do rozwoju i intensyfikacji pozaartystycznych form i sposobów zaspokajania potrzeb estetycznych.

W społeczeństwie konsumpcyjnym rozwijają się jeszcze dwie formy aktywności kulturowej, które stały się dobrym biznesem, bo zaspokajają i eksploatują estetyczne potrzeby człowieka.

Pierwszą z nich są widowiska sportowe, stworzone przez doskonale przygotowanych profesjonałów, które przynajmniej w niektórych swych odmianach mogą mieć autentyczne walory estetyczne. Mam na myśli nie tylko graniczące bezpośrednio ze sztuką dziedziny sportu takie jak: gimnastyka artystyczna lub jazda figurowa na łyżwach, lecz także niektóre odmiany gier sportowych jak np. koszykówka (szczególnie w wykonaniu NBA) lub siatkówka.

Innym fenomenem kultury współczesnej są te formy aktywności kulturowej i ekonomicznej, które związane są z kultem piękna ciała ludzkiego. Bardzo popularne stały się przeprowadzane na różnych poziomach od miasteczka do „universum" konkursy piękności dla kobiet (panien i mężatek), mężczyzn, nastolatek, dzieci itp. Nie zapomniano też o tych, którzy w tych konkursach nie biorą udziału. Poza niebywałym rozkwitem, znanej od wieków, kosmetyki, pojawiły się również różne: paraartystyczne (aerobik), parasportowe (kulturystyka) i paramedyczne (niektóre odmiany chirurgii plastycznej i stomatologii) formy aktywnego kształtowania i rozwijania walorów estetycznych ciała.

Zmniejszenie się roli ambitnej sztuki w zaspokajaniu potrzeb estetycznych nie jest równoznaczne z rezygnacją z artystycznych środków zaspokajania tych potrzeb. Niebywały rozkwit przeżywają bowiem różne formy sztuki popularnej oraz paraartystyczne lub pseudoartystyczne (sztukopodobne) formy kultury popularnej, takie jak: twórczość reklamowa, pokazy mody, widowiska estradowe, produkty przemysłu fonograficznego, videoklipy, kolorowe kalendarze, pocztówki itp.

Można oczywiście mieć wątpliwości czy te różne formy sztuki popularnej i kultury masowej mogą rzeczywiście zaspokoić autentyczne potrzeby estetyczne. Zorientowane są bowiem one często na raczej prymitywne potrzeby estetyczne i wulgarne gusta. Wątpliwości te są jednak tylko częściowo uzasadnione. Po pierwsze, w dziedzinie gustów i potrzeb estetycznych panuje ogromne zróżnicowanie i znacznie większy egalitaryzm niż np. w dziedzinie gustów i potrzeb artystycznych[9]. Nikt nie ma prawa

[9] O potrzebie odróżniania wartości artystycznych i wartości estetycznych pisałem m.in. w następujących artykułach: *O artystycznych i estetycznych wartościach sztuki*, „Półrocznik Filozoficzny Młodych", nr 2/86, s. 139–163; *O potrzebie odróżniania artystycznego i estetycznego wartościowania sztuki* [w:] *Primum philosophari. Księga pamiątkowa Stefanowi Morawskiemu ofiarowana*, J. Brach-Czaina (red.), Warszawa 1993, s. 53–75; *Osiągnięcia i słabości formalizmu artystycznego*, „Sztuka i Filozofia", 6/93, s. 106–126.

rozstrzygać, które rodzaje potrzeb estetycznych są uprawnione, a które nie. Uprawnione są nie tylko wyrafinowane i wysublimowane potrzeby estetyczne, lecz również prostsze ich odmiany. Po drugie, ignorowanie i lekceważenie przez estetykę, teorię kultury i edukację estetyczną sztuki popularnej i paraartystycznej produkcji kultury masowej jest błędne teoretycznie (nie należy ignorować faktów) i niebezpieczne praktycznie, prowadzi bowiem do utrwalania istniejącego stanu rzeczy, w którym wrażliwość estetyczna wielu ludzi nie jest rozwijana, bo ich potrzeby estetyczne są zaspokajane całkowicie na raczej niskim poziomie.

Obie zasygnalizowane tendencje (deestetyzacja sztuki współczesnej oraz estetyzacja życia codziennego), które doprowadziły, moim zdaniem, do przynajmniej częściowej zmiany głównych form zaspokajania potrzeb estetycznych znalazły odzwierciedlenie we współczesnej filozofii, w szczególności zaś estetyce, etyce i filozofii kultury.

Na zakończenie chciałbym krótko odnotować świadectwa tego odzwierciedlenia.

Fakt, że ambitna (w szczególności awangardowa) sztuka współczesna odgrywa mniejszą niż zazwyczaj rolę w zaspokajaniu podstawowych estetycznych potrzeb człowieka odnotowany został bezpośrednio lub pośrednio przez współczesną filozofię sztuki. Wszyscy autorzy, którzy twierdzą, że współczesna praktyka artystyczna zakwestionowała uniwersalność koncepcji estetycznej natury sztuki (T. Binkley[10], N. Carroll[11], T. J. Diffey[12], B. Dziemidok[13] i inni) stwierdzają tym samym fakt tej zmiany. Sądzę jednak, że fakt ten znalazł także wyraz w koncepcjach tych autorów, którzy nie rezygnując z koncepcji estetycznej natury sztuki mówią o dominacji nowego rodzaju wartości estetycznych w sztuce współczesnej. Są to takie wartości, które w sztuce tradycyjnej nie odgrywały istotnej roli lub w ogóle nie były jej właściwe. Mam na myśli takich filozofów jak M. Wallis, T. Pawłowski i J. F. Lyotard.

[10] Por. T. Binkley, *Przeciw estetyce* [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, S. Morawski (red.), Warszawa 1987, s. 420–448.

[11] Por. N. Carroll, *Beauty and the Genealogy of Art Theory*, „The Philosophical Forum", XXII, 4 (Summer 1991), s. 307–334.

[12] Por. T. J. Diffey, *The Republic of Art and other Essays*, New York 1991.

[13] Por. B. Dziemidok, *Spór o estetyczną naturę sztuki*, „Studia Estetyczne", XXIII, 1986–1990, s. 117–145.

Wallis np. uważa, że przypisywany sztuce współczesnej antyestetyzm jest raczej „antykallizmem". Sztuce tej właściwy jest bowiem „odwrót od «wartości estetycznie łagodnych» – piękna (w sensie ściślejszym), śliczności i wdzięku i pociąg do tego, co wstrząsające, agresywne, brutalne, a nawet obrzydliwe i odrażające"[14]. Jeszcze bardziej radykalny jest Pawłowski twierdząc, że „wartości pozytywne: piękno, wdzięk, symetria, przejrzystość, umiar, zdolność wzbudzania upodobania", które dominowały w sztuce dawniejszej, ustąpiły teraz miejsca wartościom negatywnym tzn. takim, które „oddziałują drapieżnie szorstko, wywołują wstrząs, przygnębienie, czasem znudzenie"[15]. Wartości negatywne nie są, zdaniem Pawłowskiego, brakiem wartości, lecz innym rodzajem wartości, które zastąpiły poprzednie. Być może są to rzeczywiście wartości nowego rodzaju, czy są to jednak wartości estetyczne? Obserwacja życia codziennego nie potwierdza tak radykalnej zmiany potrzeb estetycznych człowieka, by można je było zaspokoić przez obcowanie ze zjawiskami, które wywołują przygnębienie i znudzenie.

Trzecim teoretykiem, którego zaliczam do tej grupy jest znany filozof i teoretyk postmodernizmu, Lyotard[16]. Zauważył on słusznie, że piękno, jego odmiany nie odgrywają już tak istotnej roli w sztuce współczesnej, co skłoniło go do sformułowania dyskusyjnej, moim zdaniem, konkluzji, że główną i uniwersalną wartością estetyczną sztuki współczesnej stała się wzniosłość. Przy najszerszym nawet rozumieniu wzniosłości hipoteza Lyotarda nie znajduje potwierdzenia w konfrontacji ze współczesną praktyką artystyczną, mimo to zyskała sobie wielu zwolenników wśród teoretyków, którzy starają się tak ją zinterpretować, by dała się zweryfikować. Niestety, nie wszystko co nie jest piękne jest tym samym wzniosłe. Sztuka uchodząca za postmodernistyczną jest znacznie bardziej wieloraka (pluralistyczna) i na tym polega jej swoisty urok. Dlatego zgadzam się całkowicie z Heinzem Paetzoldem, który miał odwagę powiedzieć, że „Lyotard zbyt szybko wyciąga wniosek, że skoro piękno nie może już funkcjonować

[14] M. Wallis, *Przemiany w sztuce i przemiany w estetyce*, „Studia Filozoficzne", X, 1972, s. 9.

[15] T. Pawłowski, *Wartości estetyczne*, Warszawa 1987, s. 240. Por. również, co na ten temat pisze Teresa Pękala, *Wartości estetyczne w sztuce awangardowej i postmodernistycznej* [w:] *Przemiany współczesnej świadomości artystycznej*, s. 113–124.

[16] Por. J. F. Lyotard, *The Postmodern Condition*, Manchester 1984.

jako kluczowe pojęcie w dobie modernistycznej i postmodernistycznej, to teraz to podstawowe miejsce zajmuje wzniosłość"[17].

O ile w przypadku deestetyzacji można powiedzieć, że tendencja ta znalazła odzwierciedlenie w filozofii sztuki, o tyle w przypadku estetyzacji życia codziennego teza o analogicznym odzwierciedleniu tej tendencji w filozofii byłaby zbyt ryzykowna. Można jednak powiedzieć, że pojawiły się w filozofii postmodernistycznej koncepcje etyczne, które są częściowo zbieżne z procesami estetyzacji życia codziennego. Mam na myśli etyczne koncepcje życia dobrego, rozumianego jako życie estetyczne. Rzecznikami takich koncepcji są R. Rorty i R. Shusterman. Rorty postuluje potrzebę życia estetycznego jako życia prywatnej doskonałości (*private perfection*) i autokreacji (*self-creation*). Jest to radykalna indywidualistyczna, intelektualistyczna i niewątpliwie elitarna wizja życia estetycznego. Życie ludzkie tworzone na wzór dzieła sztuki miałoby, według Rorty'ego, odznaczać się zawsze radykalną nowością, osiąganą przez ustawiczne „estetyczne poszukiwanie nowych doświadczeń i nowego języka". Tylko tą drogą można nadać życiu ludzkiemu takie estetyczne, zdaniem Rorty'ego, aspekty jak „rozwój wewnętrzny" (*self-enlargement*), „wzbogacenie wewnętrzne" (*self-enrichment*) i autokreacja (*self-creation*)[18].

Shusterman, akceptując postulowaną przez Rorty'ego potrzebę estetyzacji etyki, uważa jednak, że zaproponowana przez Rorty'ego wizja życia estetycznego jest zbyt wąska i mało realistyczna. Koncepcja ta opiera się, zdaniem Shustermana, na błędnym rozumieniu estetyczności i twórczości artystycznej (absolutyzacja nowości jako głównego wyznacznika). Jest też zbyt indywidualistyczna (nie uwzględnia społecznych uwarunkowań etyki prywatnej) i nadmiernie elitarna. Sam Shusterman (inspirowany m.in. także przez G. E. Moore'a; M. Foucaulta i B. Williamsa) proponuje bardziej pluralistyczną wizję życia estetycznego, możliwą do zaakceptowania nie tylko przez intelektualistów. Shustermanowska koncepcja nie sprowadza się do ustawicznej autokreacji, uwzględnia natomiast potrzebę rozkoszowania się pięknem: pięknem natury, sztuki, ciała ludzkiego[19]. Bardziej tradycyjne rozumienie estetyczności i motywy hedonistyczne sprawiają, że proponowana przez Shustermana koncepcja życia estetycznego jest bardziej pluralistyczna i mniej jednostronna, a przez to bardziej realistyczna, możliwa do zrealizowania w życiu zwyczajnych ludzi.

W świetle przedstawionych w skrócie tendencji we współczesnej praktyce artystycznej i życiu codziennym oraz zasygnalizowanych zbieżnych z nimi koncepcji filozoficznych sformułowana na początku rozdziału hipoteza o zmianie głównych form zaspokajania potrzeb estetycznych zasługuje, jak sądzę, na uwagę i dalsze badania.

[17] H. Paetzold, *Pojęcie wzniosłości we współczesnej filozofii sztuki* [w:] *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, A. Zeidler-Janiszewska, s. 111. Por. również M. Kwiek, *Lyotardowskiej wzniosłości motywy estetyczne, etyczne i polityczne*, *ibidem*, s. 136–137 oraz A. Zeidler-Janiszewska, *Postmodernistyczna kariera kategorii wzniosłości* [w:] *Przemiany współczesnej praktyki artystycznej*, A. Zeidler-Janiszewska, *op. cit.*, s. 180–191.

[18] Por. R. Rorty, *Freud and Moral Reflection* [w:] *Pragmatism's Freud: The Moral Disposition of Psychoanalysis*, J. H. Smith, W. Kerrigan (red.), Baltimore 1986, s. 1–27 oraz *idem*, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge 1989, s. 28–29, 41.

[19] Por. R. Shusterman, *op. cit.*, s. 236–261.

Postscriptum

PERSPEKTYWY ROZWOJU ESTETYKI I FILOZOFII SZTUKI

Dyskusje na temat estetyki, jej przedmiotu, zakresu, statusu poznawczego, zasadności metodologicznej oraz bliższych i dalszych perspektyw trwają nieustannie od jej początków do chwili obecnej. W tym sensie, jak słusznie zauważa Grzegorz Dziamski, kryzys estetyki jest „zjawiskiem trwałym"[1]. Co pewien czas kryzys estetyki przybiera jednak ostrzejszą formę, gdy zdecydowanie zakwestionowany zostaje jakiś przyjęty dotąd model jej uprawiania, ze względu na konieczność zmiany jej zakresu, założeń lub sposobu uprawiania refleksji estetycznej. Taki głęboki kryzys nowożytnego modelu uprawiania estetyki, broniącej autonomii i estetyczności sztuki miał miejsce w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. Kryzys ten, spowodowany przede wszystkim radykalnym rozdźwiękiem między neoawangardową praktyką artystyczną a estetyką filozoficzną, trwał jeszcze w latach siedemdzisiątych i znalazł wyraz teoretyczny w postaci antysencjonalizmu, kwestionującego możliwość i potrzebę tworzenia filozoficznej teorii sztuki. Kryzys ten zaczęto przezwyciężać w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, proponując nowe filozoficzne teorie sztuki (m.in. A. Danto, G. Dickie, J. Margolis) pozbawione normatywistycznego i esencjalistycznego charakteru. Większość teoretyków uważała słusznie, że kryzys ten można przezwyciężyć modyfikując filozoficzne

[1] Por. G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996, s. 48. Autor ten wyróżnia trzy zasadnicze rozumienia pojęcia „kryzysu estetyki". Por. *ibidem*, s. 45–52. Do typologii tej będę nawiązywał w swych rozważaniach.

założenia i kategorie analityczne dotychczasowej estetyki. W estetyce polskiej stanowisko takie wyrażali m.in. przedstawiciele młodszej generacji, intensywnie badającej twórczość awangardową (np. G. Dziamski[2], T. Szkołut[3]). Najwybitniejszym, nie tylko w Polsce, rzecznikiem trzeciego, najbardziej radykalnego rozumienia kryzysu estetyki, rozumianego jako jej ostateczny zmierzch, był w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Stefan Morawski. Ten zmierzch estetyki miał być, według niego, wywołany przede wszystkim zmierzchem jej głównego przedmiotu jakim była sztuka (upadkiem jej znaczenia i prestiżu), coraz bardziej wypierana przez twórczość awangardową. Twórczość ta, zarówno w praktyce artystycznej, jak też w towarzyszącej jej teorii, zakwestionowała i odrzuciła paradygmat estetyczny całej dotychczasowej sztuki. Opowiadając się po stronie awangardy, Morawski uważał, że estetyka powinna ustąpić miejsca bądź antyestetyce, bądź pojetyce. Antyestetyka bowiem wyraża świadomość estetyczną neoawangardy i jest bliższa „zachodzącym zmianom i bardziej odkrywcza"[4]. Mająca zaś powstać pojetyka, będzie „refleksją nad wszelkimi rodzajami twórczości, zwłaszcza artystycznej"[5]. Zdaniem Morawskiego również „ewentualna obrona żywotności estetyki z punktu widzenia przełomu ściśle filozoficznego nie wytrzymuje [...] próby analizy krytycznej"[6].

Nie przebrzmiały jeszcze echa prognoz wieszczących zmierzch a nawet kres estetyki jako dyscypliny akademickiej, gdy pojawiać się zaczęły głosy o rzekomym, niebywałym jej renesansie. Opinie takie wyrażane są coraz częściej przez filozofów reprezentujących orientację postmodernistyczną. Podkreślają oni, że sztuka, w szczególności zaś sztuka awangardowa wywarła istotny wpływ na kształtowanie się świadomości

[2] Por. *Ibidem*, s. 51–52.

[3] Por. T. Szkołut, *Antysztuka, antyestetyka a sytuacja kultury współczesnej*, „Studia Estetyczne", 1986–1990, t. 23, s. 398–399. Por. również *idem*, *O perspektywach estetyki w dobie kultury postmodernistycznej*, „Przegląd Humanistyczny", 1993, nr 2, s. 45–52.

[4] S. Morawski, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 359. O antyestetyce pisała również Maria Gołaszewska, która nie miała wątpliwości co do kryzysu estetyki, była jednak mniej radykalna w kwestii jej zmierzchu. Por. M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 30.

[5] S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki?* [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, S. Morawski (red.), t. 1, Warszawa 1987, s. 137.

[6] *Ibidem*, s. 156

postmodernistycznej[7]. W. Welsch pisze wręcz o „narodzinach filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki nowoczesnej"[8]. Uważa także, że „przeżywamy boom estetyki [...], żyjemy w dobie estetyzacji – od zachowań konsumenckich przez indywidualną stylizację po wystrój wielkich miast a wręcz, na całej przestrzeni świata przeżywanego"[9]. Welsch od kilku lat mówi nie tylko o estetyzacji rzeczywistości, lecz również o estetyzacji poznania, wiedzy, epistemologii i całej ponowoczesnej filozofii. W rozważaniach jego estetyka urasta do rangi filozofii pierwszej[10].

Podobny pogląd wyraża Brigitte Scheer, która w swej książce z roku 1997 mówi o wyjątkowym rozkwicie estetyki w ciągu ostatnich piętnastu lat. Szeroko rozumiana estetyka filozoficzna jest zdaniem tej autorki, źródłem fermentu intelektualnego w filozofii, penetrując i transformując prawie wszystkie dziedziny filozofii i stając się obok epistemologii jedną z najbardziej fundamentalnych dyscyplin filozoficznych[11]. O żywotności problematyki estetyzacji świadczyć może m.in. fakt zorganizowania międzynarodowej konferencji zatytułowanej „The Aesthetic Turn" na Uniwersytecie w Uppsali (wrzesień 2001). Według organizatorów i uczestników tej konferencji „estetyczny zwrot" w filozofii współczesnej ma polegać na jej głębokiej transformacji, zmierzającej do odrzucenia racjonalistycznego i logocentrycznego paradygmatu zachodniej filozofii nowożytnej. W rzeczywistości społecznej natomiast zauważalna jest systematyczna estetyzacja nie tylko kultury popularnej (reklamy, mody i mediów elektronicznych), lecz również stylów życia oraz życia codziennego (powszedniego i odświętnego)[12].

Nie trudno zauważyć, że rzecznicy koncepcji „zwrotu estetycznego" mówią o dwóch różnych aspektach tego zwrotu: o estetyzacji filozofii, oraz o estetyzacji szeroko rozumianej kultury i życia codziennego. Estetyzacja filozofii, która ma polegać na przezwyciężeniu racjonalistycznego paradygmatu zachodniej filozofii nowożytnej, nie zawsze i nie u wszystkich wywołuje entuzjazm. Jej rezultatem jest niestety czasami poetycki bełkot postmodernistyczny, pretendujący do miana filozofii. Na szczęście nie jest to zjawisko uniwersalne i nie musi być przedmiotem badań estetyki. Estetyzacja kultury i życia społecznego jest natomiast uniwersalnym faktem socjologicznym, który nie może być ignorowany. „Procesu estetyzacji takich rozmiarów i takiego zasięgu – pisze Stefan Morawski – jak dzisiaj nigdy dotąd nie było. Jego sprężyną jest konsumpcjonizm sprzężony z permisywizmem"[13].

O procesie tym pisałem w ostatnim rozdziale książki. Jestem jednak przekonany, że zjawiska te zasługują na bardziej obszerną i gruntowną analizę. W jakiejś mierze dokonał jej angielski socjolog kultury Mike Featherstone zarówno w swej książce *Culture and Postmodernizm* (1991), jak też w interesującym artykule *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*. W artykule tym wyróżnia trzy zasadnicze znaczenia estetyzacji życia codziennego:

> 1) właściwe dla pierwszej i drugiej awangardy zacieranie granic między sztuką a rzeczywistością, pozbawiające sztukę nimbu niezwykłości a nawet świętości;
>
> 2) koncepcja kształtowania życia jako dzieła sztuki, właściwa nie tylko estetyzmowi przełomu XIX i XX w. (W. Pater, O. Wilde oraz Grupa Bloomsbery), głoszona bowiem również przez niektórych postmodernistów (R. Rorty, R. Shusterman);
>
> 3) niebywały wzrost roli znaków, obrazów i symboli w społeczeństwie konsumpcyjnym, przy pomocy których reklama i moda oraz media elektroniczne kształtują i modelują nasze pragnienia i marzenia[14].

Welsch słusznie zauważa, że kolosalna, powierzchowna i natrętna estetyzacja nakręcająca konsumpcję prowadzi z reguły do równie „gigan-

[7] Por. co na ten temat pisze G. Dziamski, *op. cit.*, s. 107.

[8] Por. W. Welsch, *Aesthetisches Denken*, Stuttgart 1990.

[9] W. Welsch, *Estetyka i antyestetyka* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, R. Nycz (red.), tłum. Małgorzata Łukaszewicz, Kraków 1996, s. 524.

[10] Por. W. Welsch, *Aesthetisches Denken*, oraz *idem*, *Grenzgange der Asthetik*, Stuttgart 1996.

[11] Por. B. Scheer, *Einfuhrung in die philosophishe Asthetik*, Darmstadt 1997, s. 1–7.

[12] Por. sprawozdanie z tej konferencji autorstwa Susanne Jonsson, „International Association for Aesthetics Neusletter" 2001, nr 21, s. 5.

[13] S. Morawski, *O swoistm procesie estetyzacji kultury współczesnej* [w:] *Estetyczne przestrzenie współczesności*, A. Zeidler-Janiszewska (red.), Warszawa 1996, s. 36.

[14] Por. M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego* [w:] R. Nycz, *Postmodernizm*, s. 304–318.

tycznej anestetyzacji", do monotonii i w konsekwencji do swoistego znieczulenia na bodźce estetyczne, do stępienia wrażliwości estetycznej, co uniemożliwia kontemplację estetyczną tych wszystkich atakujących człowieka ładności[15].

Obecna intensywna estetyzacja kultury współczesnej i życia codziennego nie może być ignorowana przez estetykę jako dyscyplinę badawczą. Skłania ona wielu estetyków do uświadomienia sobie, że ukształtowany w drugiej połowie XX w. model uprawiania estetyki zredukowanej wyłącznie do filozofii sztuki nie da się utrzymać. Estetyka nie może oczywiście zrezygnować z refleksji nad twórczością artystyczną tradycyjną i awangardową tym bardziej, że twórczość jest ustawicznym wyzwaniem dla filozofów, stwarzając wciąż nowe interesujące problemy badawcze. Nie można jednak dłużej ignorować zjawisk estetycznych poza sztuką:

1) problemów estetycznych środowiska (naturalnego i urbanistycznego);

2) zagadnień z pogranicza sztuki i kultury popularnej (związanych np. z reklamą i modą)[16];

3) Kontrowersyjnych kwestii estetycznych stwarzanych przez nowoczesne media elektroniczne, które odgrywają coraz ważniejszą rolę w życiu społecznym a dotąd badane były głównie przez kulturoznawców, socjologów kultury oraz reprezentantów nowych dyscyplin badających wyłącznie mass media (media studies, cultural media studies itp.).

Nie sądzę jednak, że zakres estetyki należy rozszerzać na wszystkie zjawiska kultury i życia społecznego, które rzeczywiście lub rzekomo ulegają estetyzacji. Jeśli rzeczywiście można mówić o estetyzacji wiedzy i poznania to powinna tym się zajmować epistemologia, jeśli możliwa jest estetyzacja etyki (stylów życia i projektów życiowych) to zjawiska te powinny być badane przez etykę. Ma rację Lars-Olof Ahlberg, gdy twierdzi, że estetyka nie może stać się dyscypliną zajmującą się estetyzacją wszystkiego (*The aesthetization of everything*)[17]. Ahlberg uważa, że Welsch i Shusterman nadają pojęciu „estetyzacja" nadmiernie szerokie rozumienie. Niektóre zjawiska uznawane przez Welscha za przejawy estetyzacji sam woli określać mianem „hedonistycznego konsumpcjonizmu" (*hedonistic consumerism*)[18]. Chociaż zgadza się, że estetyka nie może być sprowadzana do filozofii sztuki i nie może w swych badaniach nie uwzględniać także procesów estetyzacji kultury współczesnej, to procesy te powinny być, jego zdaniem, analizowane przede wszystkim przez filozofię i socjologię kultury, estetyka filozoficzna natomiast powinna w dalszym ciągu koncentrować się na sztuce i jej odbiorze[19].

Kwestia relacji między estetyką a filozofią kultury jest obecnie jednym z najbardziej dyskutowanych problemów estetyki współczesnej[20]. Prognozy i propozycje zastąpienia estetyki antyestetyką lub pojetyką nie potwierdziły się. Świadomość konieczności zmodyfikowania sposobu uprawiania estetyki, w szczególności zaś potrzeby rozszerzenia jej dotychczasowego przedmiotu i zakresu badań jest w dalszym ciągu podzielana przez wielu badaczy. Redukowanie estetyki do filozofii sztuki zaczęli jako jedni z pierwszych przezwyciężać rzecznicy konieczności rozwijania estetyki środowiska rozumianego początkowo jako środowisko naturalne. Jednak jeszcze w latach osiemdziesiątych książkowe opracowania poświęcone tej problematyce należały do rzadkości[21]. Obecnie estetyka

[15] Por. W. Welsch, *Estetyka i antyestetyka*, s. 522–526.

[16] Są one szczególnie ważne w związku z zacieraniem się granic między sztuką tradycyjną a paraartystyczna czy pseudoartstyczną, ale sztukopodobną aktywnością kulturową biznesu rozrywkowego oraz sygnalizowaną wyżej intensywną estetyzacją kultury współczesnej.

[17] Por. L. O. Ahlberg, *Aesthetics, Philosophy of Culture an The Aesthetic Turn*, „Filozofski Vestnik", XXII, 3, 2001, s. 42.

[18] *Ibidem*, s. 29.

[19] Por. *Ibidem*, s. 38 i 42.

[20] Por. np. A. Erjavec, *Aesthetic. Philosophy of Art of Philosophy of Culture?* „Filozofski Vestnik", XXII, 2, 2001, s. 7–20. Por. F. Chmielowski, *Estetyczna zmiana warty*, „Estetyka i Krytyka", 1/2000, Kraków 2001, s. 7–19.

[21] Do pierwszych systematycznych opracowań książkowych problematyki estetyki środowiska należały m.in. dwie antologie: *Environmental Aesthetics*, A. Carlson i B. Sadler (red.), Victoria 1982.; *Environmental Aesthetics. Theory Research and Application*, J. Nasar (red.), Cambridge 1988 oraz dwie monografie: Y. Sepanmaa, *The Beauty of Environmental*, Helsinki 1986; M. Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa 1984. Problematyka estetyki środowiska naturalnego i tzw. ekoestetyki w dalszym ciągu rozwijana jest w Polsce w Krakowie, o czym świadczą monografie M. Gołaszewskiej, *Święto wiosny. Ekoestetyka – nauka o pięknie natury*, Kraków 2000 oraz dwie prace zbiorowe: *Estetyka a ekologia*, K. Wilkoszewska (red.), Kraków 1992 oraz *Poznanie i doznanie. Eseje z estetyki i ekologii*,

środowiska jest jednym z żywotnych nurtów estetyki współczesnej. W Finlandii systematyczne badania w tym zakresie prowadzone są przez International Institute of Applied Aesthetics, kierowany przez Amerykanina Arnolda Berleanta[22], autora interesujących książek poświęconych tej problematyce. Nastąpiło tez rozszerzenie zakresu estetyki środowiska również na środowisko zurbanizowane, na estetykę miasta. Badania takie znalazły wyraz już w antologii *Environmental Aesthetics* wydanej w roku 1988 przez J. L. Nasara.

Konieczność uwzględnienia zjawisk związanych z estetyzacją kultury współczesnej oraz równie uzasadniana konieczność podjęcia problemów estetycznych stwarzanych przez media elektroniczne[23] sprawiają, że coraz bardziej pokrywają się zakresy badań współczesnej estetyki i filozofii kultury. Niektórzy wręcz uważają, że estetyka powinna być rozwijana w szerszym kontekście stwarzanym przez filozofię kultury. Konsekwentnym zwolennikiem tego poglądu jest wybitny estetyk niemiecki Heinz Paetzold[24]. Niektórzy estetycy, do których należą cytowani już Ahlberg i Erjavec wyrażają jednak obawy, czy estetyka nie ulegnie roztopieniu w filozofii kultury i nie przestanie być dyscypliną autonomiczną. Czy te obawy są dostatecznie uzasadnione? Estetyka przecież zawsze była dyscypliną filozoficzną i aksjologiczną, i taką chyba pozostanie, nigdy jednak, jak dotąd nie utraciła swej autonomii i nie roztopiła się ani w szeroko rozumianej filozofii, ani w jej ważnym dziale jakim jest aksjologia.

Nie sądzę więc, że obecnie takie zagrożenie stwarza filozofia kultury. Sądzę też, że estetyka może być uprawiana na różne sposoby, zawsze jednak jej jądrem pozostanie sztuka i zjawiska (przedmioty, stany rzeczy, jakości, wartości, potrzeby i przeżycia) estetyczne. Zresztą w Polsce uprawianie estetyki w ramach filozofii kultury ma swoją tradycję i przyniosło

M. Gołaszewska (red.) Kraków 2000. Por. również K. Wilkoszewska, *Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku* [w:] *Estetyka filozoficzna XX wieku*, K. Wilkoszewska (red.), Kraków 2000, s. 281–308.

[22] Por. A. Berleant, *Aesthetics of the Environment*, Philadelphia 1992 oraz *idem*, *Living in the Landscape. Towards an Aesthetics of Environment*, Kansas 1997. Por. także M. Seel, *Eine Asthetik der Natur*, Frankfurt 1996.

[23] Por. *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, K. Wilkoszewska (red.), Kraków 1999.

[24] Por. H. Paetzold, *Aesthetik der neueren*, Moderne 1990 oraz *idem*, *Aesthetics and/as Philosophy of Culture*, „JAA Yearbook", III, 1999, s. 1.

znakomite rezultaty. Jednym z najbardziej żywotnych i intensywnie rozwijających się ośrodków myśli estetycznej w Polsce jest ośrodek poznański. Zarówno twórca poznańskiej szkoły filozofii kultury Jerzy Kmita, jak też jego najbliżsi współpracownicy i uczniowie właśnie w taki sposób uprawiali estetykę[25]. Inaczej niż w Krakowie i inaczej niż w Warszawie, ale przecież inaczej to nie znaczy gorzej. Czy estetyka filozoficzna stanie się częścią filozofii kultury? Nie wykluczone, przyszłość pokaże jak będzie. Nie mamy jednak wątpliwości, że tak czy inaczej przetrwa kolejny kryzys i następne, tak jak przetrwa filozofia której częścią była, jest i będzie estetyka.

[25] Por. np. *Wartość, dzieło, sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej*, J. Kmita (red.), Warszawa 1975; *idem*, *O kulturze symbolicznej*, Warszawa 1982; oraz *idem*, *Kultura i poznanie*, Warszawa 1985; Por. też T. Kostyrko, *O kulturze artystycznej*, Warszawa 1985; A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa 1996; R. Kubicki, *Interpretacja i poznanie studium filozofii sztuki*, Poznań 1991; A. Jamroziakowa, *Obraz metanarracja. Szkice o modernistycznym obrazowaniu*, Warszawa 1994; P. Kawiecki, *Kulturowe pojmowanie sztuki*, Gdańsk 1996.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

W niniejszej nocie podano informacje o wydaniach pierwodruków poszczególnych rozpraw.

ROZDZIAŁ 1

Rozdział ten jest rozszerzoną wersją hasła *aesthetics* drukowanego w *The Blackwell Dictionary of Twentieth Century Social Thought*, W. Outhwaite i T. Bottomore (red.), Oxford, Blackwell 1993, s. 4.

ROZDZIAŁ 4

Jest to rozszerzona wersja artykułu drukowanego pierwotnie po angielsku pt. *Artistic Formalism: Its Achievements and Weaknessess*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism", LI, 2 (Spring 1993), s. 185–193

ROZDZIAŁ 7

Rozdział jest znacznie rozszerzoną wersją artykułów drukowanych pierwotnie po angielsku: *Institutional Definition of a Work of Art. Has George Dickie Overcome the Difficulties of Aesthetics in Defining a Work of Art?*, „Philosophical Inquiry. International Quartlerly", II, 4 (Fall 1980), s. 555–564 oraz *The Social Status of Art. Why the Institutional Approach is not Sufficient?*, „Journal of the Faculty of Letters", «The University of Tokyo Aesthetics», XIII, s. 71–78.

ROZDZIAŁ 8

Tekst jest rozszerzoną wersją artykułu drukowanego pierwotnie po angielsku pt. *Controversy about Aesthetics Nature of Art*, „The British Journal of Aesthetics", XXVIII, 1 (Winter XXXX), s. 1–17 przedstawionego następnie po hiszpańsku na Kubie *Controversias accerca de la naturaleza estética del arte*, „Tenas", nr 21, 1990, s. 3–21.

ROZDZIAŁ 10

Artykuł drukowany po raz pierwszy w książce *Possibility of the Aesthetic Experience*, Michael H. Mitias (red.), pt. *Controversy about Asthetic Attitude: Does Aesthetic Attitude Condition Aesthetic Experience?*, Dordrecht, Martinus Nijhoff Publishers, 1986, s. 139–158.

ROZDZIAŁ 11

Rozdział ten jest rozszerzoną wersją artykułu pt. *Aesthetic Experience and Evaluation*, drukowanego po raz pierwszy w książce *Essays on Aesthetics. Perspective on the Work of Monroe C. Beardsley*, John Fischer (red.), Philadelphia, Temple University Press, 1983, s. 53–68.

ROZDZIAŁ 12

Jest to znacznie rozszerzona i zmieniona wersja artykułu napisanego pierwotnie po angielsku *On the Need to Distinguish Between Aesthetic and Artistic Evaluations of Art* i drukowanego w książce *Institutions of Art. Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, Robert Yanal (red.), University Park 1994, s. 73–86. Obecna wersja artykułu ukazała się w księdze pamiątkowej *Primum philosophari. Księga pamiątkowa Stefanowi Morawskiemu ofiarowana*, pod red. Jolanty Brach-Czainy, Warszawa 1993, s. 57–75. Kwestia odróżniania wartości artystycznych i estetycznych oraz wartościowania artystycznego i estetycznego dzieła sztuki była już przedmiotem moich wcześniejszych prac. W pracach tych jednak koncentrowałem się przede wszystkim na typologii stanowisk wobec kwestii relacji między tymi dwoma typami wartości. Por. B. Dziemidok, *Sulla Valutazione Estetica e Artistica Dell Opera D'Arte*, „Rivista di Estetica", Anno XXIV, 18, 1984, s. 3–16; B. Dziemidok, *On Aesthetic and Artistic Evaluation of the Work of Art* [w:] *The Reasons of Art*, P. McCormick (red.), Ottawa 1985, s. 295–306 oraz B. Dziemidok, *O artystycznych i estetycznych wartościach sztuki*, „Półrocznik Filozoficzny Młodych" nr 2/86, s. 139–163.

ROZDZIAŁ 13

Rozdział ten jest nieznacznie zmienioną wersją referatu pt. *Aesthetization of Everyday Life and De-aesthetization of Art: The Problem of Supplying Aestheting Needs in Postmodern Culture*, wygłoszonego na XIII Międzynarodowym Kongresie Estetyki (Lahti, 1–5 sierpnia 1995).

INDEKS OSÓB

Aagaard-Mogensen Lars 78, 98, 138, 139
Abramowski Edward 222
Addison Joseph 151
Adorno Theodore 8, 23, 26, 27, 30
Ahlberg Lars-Olof 75, 316, 317, 318
Aldrich Virgil 11, 77, 99–103, 247
Allport Floyd Henry 238
Anikst A. 180, 182
Arystoteles 7, 13, 16, 29, 180–183, 190–193, 196, 211, 216, 218, 223

Bach Jan Sebastian 285
Bachman Otto 286
Barry Robert 31
Bartok Bela 288
Batteux Charles 7, 17
Bauman Zygmunt 12
Baumgarten Aleksandr Gottlieb 16, 17
Beardsley Monroe C. 11, 60, 75, 77–99, 102––106, 120, 143, 149, 150, 156, 165, 169, 170, 171, 175, 205, 229, 230, 242, 245, 264, 265, 272, 296
Beethoven Ludwig van 41
Bell Clive 58, 60, 61, 64, 67, 113
Bense Max 17
Bentley Eric 187, 188
Berczeler E. 211, 229
Bergman Ingmar 73, 74, 153
Berleant Arnold 36, 242, 263, 318
Best David 166
Białostocki Jan 252, 253
Binkley Timothy 22, 31, 139, 140, 142, 146, 162, 164, 299, 308
Birkhoff George 17
Black Max 118, 156, 246
Blackmur Richard Palmer 54
Blaustein Leopold 241–243, 252, 253
Boccaccio Giovanni 232
Bodkin Maud 197
Bond E. J. 120, 122, 123
Borges Jorge Luis 284
Boriew Jurij 224, 239
Bourdieu Pierre 17, 23
Brach-Czaina Jolanta 14, 62, 189, 307
Bradley A. C. 113
Braque Georges 67
Brooks Cleanth 54
Bruner Jerome 215
Brunius Teddy 180–182
Brzozowski Stanisław 205, 206, 218
Bullough Edward 18, 19, 26, 88, 119, 242, 243, 246

Bürger Peter 27, 30, 31
Burke Edmund 151, 236
Butcher S. H. 182
Bychowski Gustaw 189
Bywater I. 180

Cage John 137
Callen Donald M. 82
Cambridge A. W. 185
Carlson Allan 317
Carrier David 67
Carroll Noël 25, 73, 74, 98, 106, 278, 308
Casebier Allan 244
Cassirer Ernst 48
Chmielowski Franciszek 317
Chvatik Kvetoslav 254
Chwistek Leon 241
Cioffi Frank 120
Cohen Marshall 107, 112, 117–119, 156, 245, 246
Cormier Remone 244
Cornford Francis M. 185
Crowther Paul 165
Curtler Hugh 80, 82, 120
Czartoryska Urszula 157

Danto Arthur 8, 75, 106, 120, 122, 123, 126, 131, 138, 139, 141, 142, 161, 163, 173, 295, 305, 312
Davis Stephen 84
Dawson Sheila 246
De Vos L. 78, 98
Derrida Jacques 8
Dessoir Max 18, 23
Dewey John 8, 44, 77, 88, 89, 119, 242, 262––264
Dickie George 12, 13, 21, 27, 30, 31, 67, 75, 88, 91, 101–103, 106, 117–120, 122, 123, 126, 129–146, 156, 159, 162–165, 240, 244–248, 251, 256–258, 272, 273, 293––297, 312
Dietz Günter 286
Diffey Terry J. 156, 163, 165, 169, 173, 174, 308
Dostojewski Fiodor 153, 195
Dubos Jean Baptiste 212, 213
Ducasse Curt J. 44–48, 52, 113, 241
Duchamp Marcel 31, 82, 83, 132, 133, 136, 137, 140–143, 157–159, 164, 172–174, 284
Dziamski Grzegorz 312–314
Dziemidok Bohdan 62, 118, 166, 280, 281, 308

Eco Umberto 17, 305
Ejchenbaum Boris 54
Eldridge Richard 165, 169, 171, 172, 175
Else Gerald 181, 182
Elton William 19, 26, 108–110
Elzenberg Henryk 218, 241
Erjavec Aleš 12, 317, 318

Featherstone Mike 315
Fellini Federico 256
Fiedler Konrad 65
Fisher John 78, 93, 94, 163, 166, 176, 271–273, 277, 282, 283
Foster H. 301
Foucault Michel 310
Francastel Pierre 17
Frege Friedrich L. Gottlob 48
Freud Zygmunt 184, 187–190, 197, 205, 310
Freytag 182
Fried Michael 67
Friedman Ken 284
Fromm Erich 197, 206
Fry Roger 67, 113, 119, 240

Gadamer Hans-Georg 8
Gallie W. B. 108, 109, 155
Gaugain Paul 67
Gierymski Aleksander 256
Gilbert M. 28
Giraudoux Jean 50
Godyn Mieczysław 113
Goldstein H. D. 181

Gołaszewska Maria 36, 113, 157, 165, 169, 224, 227, 229, 302, 313, 317, 318
Gombrich Ernst 101
Goodman Nelson 8, 75, 93, 106, 161, 163, 272, 285, 286, 295, 305
Górnicki W. 206
Górski Konrad 227
Graff Piotr 138, 250, 271–273, 277, 282–284
Greenberg Clement 59, 67
Groos Karl 225
Grossman Morris 120
Gurney Edmund 67
Guyau Jean-Marie 17

Habermas Jürgen 8
Haezrahi Pepita 241
Hampshire Stuart 20, 108, 110
Hanslick Edward 58, 65, 67
Harrison Jane E. 184, 185
Hausbrandt Andrzej 224
Hauser Arnold 187, 230, 285, 286
Henn T. R. 182
Hermeren Göran 22, 32, 284, 296
Hilgard E. 238
Hipokrates 181
Hirn Yrjö 184, 185
Hospers John 243, 248, 250, 251, 254
Huizinga Johan 225
Humble P. N. 157, 165, 169–173
Hume David 151
Huncher M. 87
Hutcheson Francis 151

Ingarden Roman 8, 13, 14, 56–58, 60, 86, 98, 104, 127, 149, 150, 230, 239, 241–243, 248–251, 254, 258, 259, 266–269, 275, 280, 291
Ionesco Eugène 256
Isenberg Arnold 59, 108

Jakobson Roman 54
Jameson Frederic 301
Jamroziakowa Anna 319
Janiak Marek 138
Jaroszyński Piotr 24
Jones Ernst 190
Jonsson Susanne 314
Joyce James 182, 256, 289
Jung Carl G. 197
Junghertz-Taborska Halina 75

Kafka Frantz 289
Kagan Mojsiej S. 224, 239, 295
Kaltenbach Stephen 137
Kant Immanuel 13, 17, 64, 65, 88, 236, 240
Kawiecki Piotr 319
Kennick William 19, 20, 26, 107, 108, 112–114, 116, 120, 123, 130, 155
Kerrigan W. 310
Kiereś Henryk 75
Kirby Michael 22
Kivy Peter 166, 275, 294
Kłoskowska Antonina 201, 206
Kmita Jerzy 32, 162, 163, 280, 305, 319
Knight Helen 108, 110
Koestler Arthur 211, 212, 229
Kooning Willem de 67
Korsmeyer Carolyn 164, 166, 292, 293
Kossak Jerzy 204, 206
Kostyrko Teresa 34, 162, 163, 319
Kosuth Joseph 284
Kowalska Bożena 157
Krakowski Piotr 157
Kris Ernst 17, 190, 191, 193, 243
Kruk S. 206
Krzemień-Ojak Sław 250
Krzywicki Ludwik 206, 225
Kubicki Roman 319
Kuhns Richard 182
Kulka Thomas 166, 275–277, 285–288, 295
Kulpe O. 241
Kwiek M. 310

Lake B. 108
Lalo Charles 17
Langer Susanne K. 48–52, 119

Lee 242
Lesser Simon O. 17, 190–195, 230, 243
Levinson Jerrold 106, 126
Lewis Clarence I. 263
Lipps Theodor 242
London Jack 256
Lorand Ruth 64, 65
Lüdeking Karlheinz 31, 32, 75, 76
Lyotard J. F. 8, 308, 309

Ławniczak Włodzimierz 162, 163
Łosiew Aleksiej 182
Łotman Jurij 17, 305
Łunaczarski Anatolij 225

Macdonald Margaret 108
Malewicz Kazimierz 256
Mandelbaum Maurice 120–122, 156
Margolis Joseph 9, 75, 77, 106, 120–122, 126, 156, 162, 245, 276, 312
Markiewicz Henryk 72, 73
Markow Mark 215, 220, 221, 225, 228
Marks Karol 206
Mattisse Henri 67
Matuszewski Ignacy 218, 225
McCormick Peter 73, 280
Merleau-Ponty 9
Mills C. W. 206
Misiewicz Janusz 72, 74
Mitias Michael 93, 106, 165, 169, 175, 176
Moles Abraham 17
Mondrian Piet 256, 287
Moniuszko Stanisław 256
Monroe Marylin 78, 149
Moore G. E. 310
Morawski Stefan 14, 19, 21–23, 65, 157, 158, 164, 217, 218, 230, 297–299, 303, 313, 315
Morin Edgar 196–204, 206, 220, 230
Morris Charles 17
Mothersill Marry 24, 64, 120
Mozart Wolfgand Amadeusz 256
Muelder-Eaton Marcia 57, 59, 139, 162
Munro Thomas 17, 149, 254, 263
Munsterberg Hugo 243
Murray Gilbert 185

Najder Zdzisław 291, 292
Nasar J. L. 317, 318
Newman Barnett 67
Novitz David 60
Nycz Ryszard 12

Obuchowski Kazimierz 238
Oramo Ilkka 288, 289, 296
Osborne Harold 59, 60, 75, 123, 149, 157, 165–167, 169–173, 175, 248, 254, 270, 298
Ossowski Stanisław 13, 14, 222, 229, 238, 240–242, 254, 262, 273–277, 289–292, 295, 302

Paetzold Heinz 309, 310, 318
Panas W. 297
Pandit Sneh 244
Parker De Witt Henry 44
Passmore J. 108
Pater Walter 315
Pawłowski Tadeusz 157, 165, 169, 174, 175, 308, 309
Peirce Charles 48
Penderecki Krzysztof 153, 256
Pepper Stephen C. 123, 187, 188, 196, 205, 215, 216, 221, 225, 229, 230, 243, 254, 263
Perry Ralph B. 153
Pękala Teresa 309
Picasso Pablo 67, 287
Platon 7, 16
Pole David 55–58
Polit Krzysztof 139
Pollock Jackson 67
Poussin Nicolas 111, 112
Prall David W. 44, 66, 74, 104–106, 153, 155, 262, 263
Price Kingsley 244

Prokopiuk J. 184
Proust Marcel 119, 246, 289

Rader Melvin 242
Rafael właść. Rafaello Santi 285
Ranson J. C. 54
Rauschenberg Robert 133
Rembrandt właść. Rembrandt Hermenszoon van 110, 285
Renoir Jean 73
Richards Ivor 77, 88, 182, 217, 218, 229, 242, 244, 245
Rorty Richard 310, 315
Rosińska Zofia 189
Rothko Marc 67
Rudner Richard 282–286

Sadler B. 317
Santayana George 119, 153
Sartre Jean-Paul 9
Sawicki S. 297
Scheer Brigitte 314
Scheffler J. 284
Scheller Max 303
Schlesinger George 166, 170
Schopenhauer Artur 13, 119, 236, 241
Schultz Robert A. 164
Sclafani R. 67
Scruton Roger 75, 248, 251, 254, 270
Seel Martin 318
Segał Jakub 238, 241
Sennet Mack 256
Sepanmaa Yrjö 317
Shaftesbury Anthony Ashley C. 151, 236
Shusterman Richard 76, 77, 302, 305, 310, 311, 315, 317
Sibley Frank 244, 246
Sircello Guy 24, 98, 269, 270
Sławińska Irena 206
Słowacki Henryk 189
Smith J. H. 310
Sosnowski Leszek 75
Souriaue Etienne 17
Spencer Herbert 225
Stevenson Charles 32
Stępień Antoni 75
Stolnitz Jerôme 11, 21, 36, 77, 99, 102–106, 117, 240, 241, 247
Stołowicz Leonid 238
Strawiński Igor 256
Strawson P. F. 9
Strzelecki M. 206
Suchodolski Bogdan 226, 234, 235, 245
Szekspir William 256
Szestakow W. 182
Szkłowski Wiktor 54
Szkołut Tadeusz 14, 40, 301, 313
Sztabiński Grzegorz 304

Tatarkiewicz Władysław 13, 14, 56–59, 66, 74, 105, 122, 154, 155, 167, 251–254, 302
Tate A. 54
Thomson G. 186, 206
Tilghman Benjamin 107, 120, 123–125
Tocqueville Alexis de 206
Tolhurst William 165, 169–171
Tołstoj Lew 38–46, 48, 50, 52, 113
Tomas Vincent 244, 246, 247
Tugarinow Wasilij P. 153
Tynianow J. 54

Utitz Emil 18, 23

Valtimo Gia 9
Van Gogh Vincent 67
Van Meegeren Hans 276, 286
Vermeer van Delf Johannes 276, 286
Véron Eugene 37, 38, 44, 48
Vivas Eliseo 117, 241, 247, 254
Volkelt Johannes 242

Wakmen M. K. 189
Wallace Anthony 186, 187
Wallis Mieczysław 34, 240, 241, 243, 254, 262, 263, 302, 308, 309

Warhol Andy 133, 141
Wartofsky Marx 76
Weitz Morris 19, 20, 26, 30, 32, 36, 81, 107, 108, 112–116, 120, 121, 123, 126, 130, 133, 155, 156, 300
Welsch Wolfgang 314–317
Werckmeister 23
Wilde Oscar 315
Wilkoszewska Krystyna 317, 318
Williams B. 310
Wismatt William K. 79, 95
Witkiewicz Stanisław Ignacy 58, 61, 67
Wittgenstein Ludwik 8, 11, 19, 48, 76, 101, 107, 108, 114, 120, 121, 123, 124, 130, 155, 247, 254, 300
Witwicki Władysław 153, 214, 240, 244
Wojnar Irena 215, 217, 229, 235
Wolff Janet 16, 17, 23
Wölfflin Heinrich 54
Wollheim Richard 75, 270
Wolterstorff Nicholas 166, 275, 296
Woodfield Richard 31
Wreen M. J. 82
Wygotski Lew 44, 213–215, 217, 221, 229

Yanal Robert 138

Zegadłowicz Emil 189
Zeidler-Janiszewska Anna 34, 301, 310, 315, 319
Ziemilski Andrzej 204
Ziff Paul 81, 107, 108, 111, 112, 155
Zimmermann Robert 58
Zuidervaart Lambert 30, 31

Żyrmunski W. 54

INDEKS RZECZOWY

antyesencjalizm 11, 12, 25, 75, 76, 107–128, 175, 312
antyestetyka 313, 317
antyestetyzm 43, 44
antyhedonizm 39, 43
arcydzieło 71, 110
artefakt 31, 131, 133, 134, 142–144, 166
artysta 140–145
artyzm 274, 290
autonomia sztuki 151, 174, 312
awangarda artystyczna 22, 67–68, 108, 137, 156

deestetyzacja sztuki 282, 305, 306, 310
dzieło sztuki 37, 50, 51, 82–84, 131, 133, 140, 142, 145, 146, 170

ekspresja artystyczna 37, 38, 40, 41, 45, 52
emocjonalizm 11, 36–53
empatia 46, 246
esencjalizm w estetyce 11, 26, 109
estetyczna natura sztuki i koncepcja estetycznej natury sztuki 10–13, 39, 62, 105, 117, 137–78
estetyka 7, 16, 18, 20, 25, 28, 30, 147, 177
estetyka a krytyka artystyczna 79, 114
estetyka analityczna 30, 75, 108
estetyka deskryptywna 27, 30, 146, 147
estetyka ekologiczna 318
estetyka fenomenologiczna 149
estetyka normatywna 12
estetyzacja kultury 305–37, 314–316, 318
estetyzacja życia 306–310, 314, 315
estetyzm 39

filozofia kultury 128, 317–319
filozofia sztuki 8, 9, 16, 17, 24, 25, 30, 75, 128, 147, 316, 317
forma 54–59
formalizm artystyczny 11, 36, 54–74
formalizm estetyczny 56, 62–66
funkcje sztuki 42, 43, 129, 160, 183, 187–189, 197–200, 204, 209, 216, 218, 227, 228, 230, 233, 235

hedonizm estetyczny 39, 153

identyfikacja 189, 192, 193, 197–203, 219–224
instytucjonalna teoria 23–30, 129–147
integracja 42
interpretacja 32, 105, 116

izolacja 242–244, 250
izolacjonizm 59, 98, 242

jakości estetyczne 82, 84–87, 139, 149, 151, 153, 171, 249

katharsis 12, 13, 180–235
katartyczna funkcja sztuki 180–235
kicz 136, 272
kognitywistyczne koncepcje sztuki 160, 161, 294, 295
kompensacja 204, 207, 208, 216, 225, 226, 233, 234
kompensacyjna funkcja sztuki 204, 209, 212, 218, 224–226
komunikacja 40
komunikacyjna funkcja sztuki 42, 213
komunikatywność 42
konkretyzacja estetyczna 249, 259, 266, 267
kontemplacja estetyczna 46, 47, 241, 242, 252, 304
kontemplacyjne życie chwilą 242
kontemplacyjność 250, 304
konwencja artystyczna 144, 147, 162
kryteria wartościowania 9, 41, 42, 94–98, 156
krytyka artystyczna 10, 95–98, 110, 114, 172
kryzys estetyki 23, 108, 125, 312, 313
kultura masowa 200, 203, 204, 206, 219, 307, 308
kultura popularna 195, 306–308, 314, 316
kultura postmodernistyczna 24, 303, 305–307
kulturowe koncepcje sztuki 160, 162, 163
kunszt artystyczny 104, 142, 144, 291

ludyczna funkcja sztuki 219, 222–225
metaestetyka 24, 126
metakrytyka 16, 17, 79
moda 147, 308, 314, 316
moralistyczna koncepcja sztuki 38–43, 68
muzyka 47, 49, 51, 53, 67

nastawienie estetyczne a postawa estetyczna 238, 239, 255, 256
nastawienie estetyczne a nastawienie życiowe 238, 239, 248–250
natura sztuki 10, 17, 19
neoawangarda 11, 156–159, 172, 297–299, 314, 315
norma 27–29
normatywne aspiracje (skłonności) i założenia estetyki 8, 10, 26, 33, 71
normatywizm 21, 26, 27, 30, 31, 127
normatywność 28, 29
nowatorstwo 288

oryginalność jako wartość 20, 110

panestetyzm 174, 175
percepcja estetyczna 100–104, 106, 215, 220, 221, 306
percepcja estetyczna a obserwacja 100–102
perceptualizm estetyczny 75–106
piękno 25, 38, 39, 64, 151, 302, 303, 308, 309, 311
pluralizm 251–254
podobieństwo rodzinne 114, 115, 121, 124
postawa estetyczna i główne koncepcje postawy estetycznej 13, 103, 117–119, 132, 162, 236–260
– koncepcja bezinteresowności 103, 240, 241, 247, 260
– koncepcja kontemplacyjności 241, 242
– koncepcja dystansu i izolacji 242–244
– koncepcja nastawienia na wygląd 244, 252
– koncepcja pluralistyczna 251–254
postawa konsumenta estetycznego 249
postmodernizm 301–313
potrzeby estetyczne 14, 24, 178, 301–303, 305, 307, 308, 310
pozaestetyczne wartości sztuki 32, 62, 96, 150, 284–289
praktyka artystyczna 139–141, 145, 148, 151, 162, 172, 284–289
projekcja 198–203, 220, 221
przedmiot estetyczny 80–87, 99, 103, 137, 249, 250, 259, 267, 269

przedmiot estetyczny a przedmiot fizyczny 84, 87, 99–101
przeżycie (doświadczenie) estetyczne 13, 21, 63, 77, 87–95, 149, 151–154, 162, 165, 168, 174–172, 200, 213, 220, 228––230, 236, 252–257, 264, 265
przeżywanie i wartościowanie dzieła sztuki 150, 163, 176, 261277, 282–284
przyjemność (satysfakcja) estetyczna 89, 91, 151, 153

reklama 308, 314, 316
relatywizm i subiektywizm w teorii wartościowania sztuki 8, 135, 259, 267––269
rozbieżności artystyczne i estetyczne ocen dzieła sztuki 282–289

symbol 50, 51
sztuka a moralność 43
sztuka dla sztuki 38, 70
świat sztuki 31, 129, 131, 135, 138, 139, 143–145, 161, 162

twórczość artystyczna 14, 142

uczucie estetyczne a uczucia życiowe 40, 61, 72, 213–215
unikalność jako wartość artystyczna 20, 110

waloryzacja światopoglądowa 32
wartości i wartościowanie artystyczne a wartości i wartościowanie estetyczne 13, 14, 39, 55,60–65, 77, 80, 86, 87, 93–97, 102, 106, 105, 110, 117, 146, 147, 151, 159––160, 163–167, 169, 174–177, 279–300
wartościowanie a przeżywanie dzieła sztuki por. przeżywanie i wartościowanie dzieła sztuki
wrażliwość estetyczna 24, 28
wygląd 57, 59, 65, 66, 153, 154, 252

zainteresowanie estetyczne 82, 245

CENTRAL CONTROWERSIES
OF CONTEMPORARY AESTHETICS

CONTENTS

INTRODUCTION 7

PART I
METAAESTHETICAL CONSIDERATIONS

Chapter 1
SUBJECT, DIFFICULTIES AND PERSPECTIVES OF CONTEMPORARY AESTHETICS 16

Chapter 2
CONTROVERSY OVER NORMATIVITY IN AESTHETICS 26

PART II
CONTROVERSIES ABOUT THE ESSENCE OF ART

Chapter 3
EMOTIONALISTIC THEORIES OF ART 36

Chapter 4
ARTISTIC FORMALISM. ITS ACHIEVEMENTS AND WEAKNESSES 54

Chapter 5
AESTHETIC PERCEPTUALISM. EMPIRICIST TREND IN AMERICAN ANALYTICAL PHILOSOPHY OF ART 75

Chapter 6
ANTIESSENTIALISM. IS PHILOSOPHICAL THEORY OF ART POSSIBLE AND NECESSARY? 107

Chapter 7
INSTITUTIONAL THEORY OF ART 129

Chapter 8
CONTROVERSY ABOUT THE AESTHETIC NATURE OF ART 148

PART III
CONTROVERSIES ABOUT CATEGORIES OF AESTHETICS AND THE NATURE OF AESTHETICS AND ARTISTIC PHENOMENA

Chapter 9
CATHARSIS AS AN ARTISTIC CATEGORY 180

Chapter 10
CONTROVERSY ABOUT THE AESTHETIC ATTITUDE. DOES AESTHETIC ATTITUDE CONDITION THE AESTHETIC EXPERIENCE? 236

Chapter 11
EXPERIENCING AND EXALUATING OF WORK OF ART. IS AN AESTHETIC EXPERIENCE A NECESSARY CONDITION FOR EVALUATING A WORK OF ART 261

Chapter 12
ON THE NEED TO DISTINGUISH BETWEEN ARTISTIC AND AESTHETIC EVALUATION OF ART 278

Chapter 13
AESTHETIZATION OF EVERY DAY LIFE AND DE-AESTHETIZATION OF ART. THE PROBLEM OF FULFILMENT OF AESTHETIC NEEDS IN POSTMODERN CULTURE 301

Postscriptum
PERSPECTIVES AESTHETICS AND PHILOSOPHY OF ART 312

BIBLIOGRAPHICAL NOTE 320
INDEX OF NAMES 322
INDEX OF SUBJECTS 328

WYŻSZA SZKOŁA PSYCHOLOGII SPOŁECZNEJ • BIBLIOTEKA
20912

Książkę należy zwrócić do
KSIĄŻKA BEZ USZKODZEŃ